



Conessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia

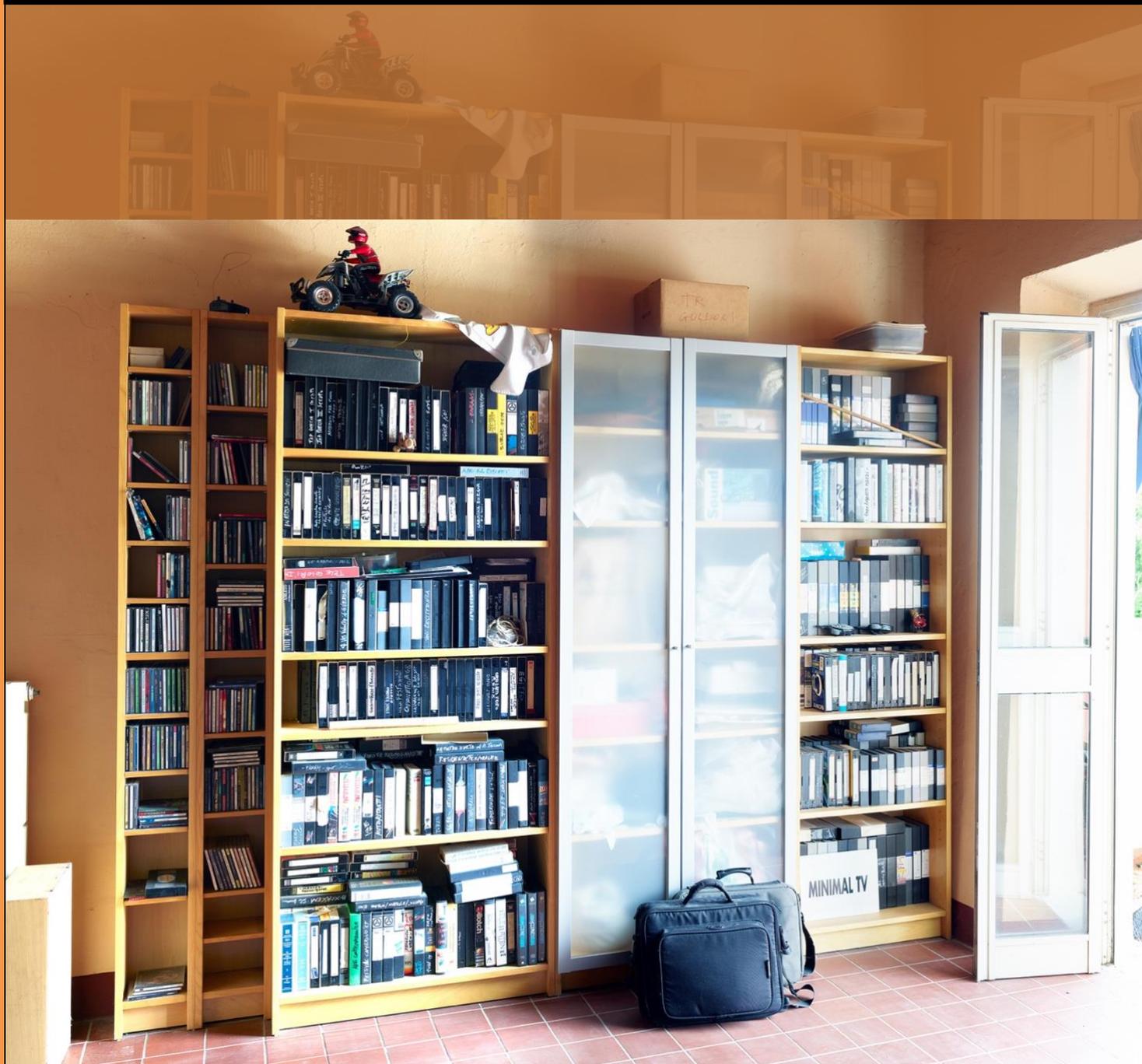
ISSN 2724-2722



n. 4 - 12/2022

Performing Arts Archives.

Problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria teatrale in video.



Comitato Scientifico ed Editoriale

Anna Maria Monteverdi (Università Statale di Milano), direttrice

Laura Gemini (Università di Urbino Carlo Bo), vicedirettrice

Comitato editoriale e redazionale

Vincenzo Sansone (Docente di Storia dello Spettacolo - Accademia di Belle Arti di Palermo. Docente a contratto presso Università degli Studi di Milano e Accademia di Belle Arti di Brera), editore capo (*Editor in Chief*)

Flavia Dalila D'Amico (Assegnista di ricerca, Dipartimento di Pianificazione, Design, Tecnologia dell'Architettura, Università di Roma La Sapienza)

Stefano Brilli (Assegnista di ricerca, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Scienze Umanistiche e Studi Internazionali, Università di Urbino Carlo Bo)

Collaboratori del team editoriale: **Silvana Vassallo** (in memoria); **Clemente Pestelli**; **Liliana Iadeluca**; **Vanessa Vozzo**; **Massimo Magrini**.

Comitato scientifico

Elio Franzini (Università Statale di Milano)

Alberto Bentoglio (Università Statale di Milano)

Gabriella Cambiaghi (Università Statale di Milano)

Raffaele De Berti (Università Statale di Milano)

Giorgio Zanchetti (Università Statale di Milano)

Andrea Balzola (Accademia di Belle Arti di Torino)

Tatiana Bazzichelli (Disruption Network Lab)

Massimo Bergamasco (Scuola Superiore Sant'Anna, Pisa)

Giovanni Boccia Artieri (Università di Urbino Carlo Bo)

Vittorio Fiore (Università di Catania)

Gabriella Giannachi (University of Exeter)

Sandra Lischi (Università di Pisa)

Aldo Milohnić (AGRFT, Università di Ljubljana)

Mara Nerbano (Accademia di Belle Arti di Carrara)

Emanuele Quinz (Université Paris 8, Vincennes)

Desirée Sabatini (Università degli studi Link Campus University – Roma)

Tomaz Toporisic (AGRFT, Università di Ljubljana)

Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia

ISSN: 2724-2722

Direttrice: Anna Maria Monteverdi

Vicedirettrice: Laura Gemini

Rivista pubblicata dall'Università di Milano, Dipartimento di Beni culturali e ambientali, via Noto 6, 20141 Milano.

Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

Pagina web: <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/index>

Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia è rivista "Scientifica" riconosciuta dall'ANVUR per l'area 10.

Impaginazione e grafica della versione PDF ed edizione formato web a cura di Vincenzo Sansone



INDICE

- 5 Anna Maria Monteverdi
Editoriale
- 10 Vincenzo Sansone
L'archivio vivente e disseminato di Giacomo Verde
Cover Story: Presentazione della copertina del numero 4

#CR4. Performing Arts Archives. Problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria teatrale in video.

- 20 Desirée Sabatini
Performing Arts Archives. Problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria teatrale in video.
Introduzione
- 33 Paola Bertolone
Strade secondarie. Il documentario Alessandro Fersen. L'essere in scena: dagli archivi a YouTube
- 47 Gabriella Giannachi
Immaginare il futuro di una complessa opera mixed-media: Il caso di The Floating Museum di Lynn Hershman Leeson
- 66 Aldo Milohnić
Artist-Activist-Archivist. On Multiple Dimensions of the Temporary Slovene Dance Archive
- 78 Benedetta Bronzini
Atlanti multimediali: lo studio-archivio di Roberto Paci Dalò
- 99 Xiao Huang
Archiviare l'effimero: la permanenza della danza di Dunhuang attraverso le tecnologie

#CR4 – Performing Arts Archives. Interviste

- 125** Desirée Sabatini intervista Ferruccio Marotti
La “folle idea” di un video “necessario” al teatro
- 134** Anna Maria Monteverdi intervista Fernando Mastropasqua
I miei archivi videoteatrali
- 144** Anna Maria Monteverdi intervista Gabriele Coassin
Condividere il sapere creativo di Giacomo Verde. Dall’archivio documentale all’archivio empatico.

L’arte è inutile come una cannuccia annodata

- 168** Giacomo Verde
Per ri-definire un’arte di movimento. Riassunto dell’intervento all’HackMeeting 2000
- 170** Giacomo Verde
La Televisione è di/per chi la fa. Trascrizione dell’intervento al seminario “La TV per i bambini tra edutainment e educational. Nuovi linguaggi per nuove generazioni” (2000)
- 177** Irene Tedeschi
Lavorando con Giac: ricordi di Irene Tedeschi dallo stage di S’era tutti sovversivi con Giacomo Verde
- 178** Sara Cattani
Lavorando con Giac: ricordi di Sara Cattani dallo stage di S’era tutti sovversivi con Giacomo Verde
- 180** Vincenzo Sansone
Beyond Borders: oltre i confini del teatro pre-pandemico



Editoriale

Anna Maria Monteverdi

DOI: [10.54103/connessioni/19532](https://doi.org/10.54103/connessioni/19532)

Questo numero della rivista dedicato agli Archivi videoteatrali è stato curato da Desirée Sabatini, Professoressa Associata all'Università Link Campus di Roma. Ci occupiamo sia di archivi analogici e digitali del teatro classico e di ricerca, sia degli archivi del cosiddetto *intermedia theatre*, cioè del teatro che fa uso di vecchie e nuove tecnologie nello spettacolo dal vivo.

La tematica è stata oggetto recentemente, di numerosi convegni: Open Data-Open Access: New Frontiers for Archives- Digital Platforms for Performing Arts (Roma, 2019), Performing the future. Institutions and Politics of Memory (SIBMAS, Varsavia 2020), Activating the Archive (EYE Conference, 2018).

Le performance sono eventi dal vivo; la transitorietà e l'effimerità sono le loro caratteristiche principali, soggette come sono a continui cambiamenti che non permettono di fissarle nella loro interezza e in una forma definitiva sempre uguale; tuttavia lasciano dietro di sé molte tracce. Come già sottolineato da molti studiosi, se osserviamo le arti performative nei loro processi dinamici, ciò che viene conservato sono le tracce documentali (appunti di regia, scenografie, video, fotografie, registrazioni sonore) che "mappano" il loro lungo viaggio lungo una linea temporale. Peggy Phelan afferma che la performance "diventa se stessa attraverso la sparizione" (Phelan 1993), De Marinis ricorda che niente può sostituire documento principale (lo spettacolo) perché il suo elemento

fondante è la relazione tra performer e pubblico (teatro come spazio di incontro tra attore e spettatore); ma aggiunge anche che il video potrebbe effettivamente rispondere all'esigenza di esplorare la sua natura processuale anche se, non essendo autosufficiente, il video richiede sempre un commento, un'analisi del contesto e una "decrittazione" (De Marinis, 2000; 1985). Allo stesso modo le Digital Performances ovvero le performance che nascono in ambiente tecnologico sono assolutamente irripetibili e generano una documentazione variegata (registrazioni video delle prove, rendering 3D, immagini video di preproduzione, design interattivo); a causa dell'obsolescenza di software, hardware e infrastrutture di rete, le performance nate digitali sono assolutamente irripetibili ma anche oggetto di continui cambiamenti tecnologici (Sabatini 2013). Si potrebbe ovviare all'imprecisione delle registrazioni video delle performance dal vivo distinguendo tra "intra-documentario - la registrazione video della performance - e inter-documentario"- un corpus documentario più ampio che include annotazioni scritte del movimento del performer, annotazioni sonore e grafiche" (Bardiot 2017).

Significativo per noi, come modello, è il progetto online La Mama Archive, nato come "Collective Access Catalogue" per digitalizzare la collezione di video a bobina aperta da mezzo pollice sui primi esperimenti Off-Off-Broadway per archiviare, conservare e rendere liberamente disponibili questi file a ricercatori, studenti e artisti. Fondamentali sono gli studi dei Media Archives di Gabriella Giannachi per il Mit-Boston (*Archive Everywhere*, 2016), delle riflessioni sui progetti per la conservazione delle Media Arts del gruppo LIMA (<https://www.li-ma.nl/lima/>) e della Tate Modern (<https://www.tate.org.uk/about-us/conservation/time-based-media>).

Il primo Digital Performance Archive è stato un progetto di ricerca guidato da Steve Dixon (1999, Università di Bristol) per la raccolta di eventi performativi digitali avvenuti negli anni Novanta che rimane a tutt'oggi un modello di archiviazione a cui guardare e da citare.

Desirée Sabatini, autrice di numerosi saggi e volumi sugli archivi teatrali, in questo numero fa il punto della questione metodologica e ricorda la più recente bibliografia sul tema. Titolo del suo intervento è: *Performing Arts Archives. Problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audio-visuale della memoria teatrale in video*

Tra gli interventi teorici siamo lieti di ospitare un saggio della studiosa Gabriella Giannachi, il cui volume *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano* (Treccani 2021; prima

edizione MIT 2016) è stato fondamentale anche per definire la call di questo numero; ricordiamo alcuni punti chiave del libro: archivio come dispositivo, inteso cioè, non più come collezione di oggetti ma come “agente attivo”, in grado di far rivivere il processo creativo e preparatorio. Ma anche archivio come “oggetto-relazionale”, capace di favorire la costruzione della memoria collettiva: archivio quale sistema non isolato di memoria e vivo nel presente, per costituire un complesso organico dal forte valore sociale e comunitario. Da qui è possibile immaginare nuovi formati in cui l’archivio può trasformarsi o rinascere, tramite per esempio, una sua riproposizione come *reenactment*:

Il *reenactment* è una pratica fondamentale per l’attivazione degli archivi, non solo perché permette di tradurre un archivio nel presente, di renderlo a noi presente, quindi di iscrivere anche la nostra presenza nell’archivio, ma anche perché, tramite questi meccanismi, permette cambiamenti sociali, politici ed economici. (...) Il *reenactment* ci dà l’opportunità di far rinascere un’opera. È interessante notare come alcuni musei, tra cui la Tate, non parlino di *reenactment* ma di attivazione, come se lo stato originario di un’opera non importi più e l’unica cosa che conta sia la possibilità di attivarla in un contesto espositivo¹.

Il testo di Giannachi *Immaginare il futuro di una complessa opera mixed-media: Il caso di The Floating Museum di Lynn Hershman Leeson*, tradotto in italiano da Vincenzo Sansone, riguarda le recenti innovazioni sulla documentazione dei *mixed media performance*. Per opere complesse come *The Floating Museum* di Lynn Hershman Leeson si tratta di considerare l’opera come un complesso assemblaggio formato da documenti, registrazioni e documentazioni storiche dalle loro rielaborazioni nel corso del tempo.

Gli archivi d’artista (con riferimento ad autori di teatro, di tecnoteatro e di danza) sono esplorati anche tramite interviste: Gabriele Coassin (produttore, archivista e collaboratore di Giacomo Verde), racconta il particolare modo di fare le riprese di Giacomo Verde che apre una problematica specifica per la catalogazione del suo archivio audiovisivo. Benedetta Bronzini introduce l’archivio multimediale di Roberto Paci Dalò/ Giardini Pensili mentre Aldo Milohnic racconta l’immenso archivio di danza dello sloveno Rok Vevar che ha fondato il Temporary Slovene Dance Archive (TSDA) nel 2011 a Lubiana.

¹ G. Giannachi, *Archiviare tutto*, Treccani, Roma 2021. Sul *reenactment* cfr. C. Baldacci, S. Franco (a cura di), speciale *On reenactment: concepts, methodologies, tools*, «Mimesis Journal», dicembre 2022.

Un articolo di Xiao Huang si occupa, invece, del processo di traduzione tra medium e linguaggi diversi, che portò alla realizzazione di *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1979), partendo dallo studio degli affreschi delle grotte di Dunhuang (IV-XIV secolo d.C) e che si tradusse poi, in dance film nel 1982, in TV show nel 2008 e in un video digitale virale nel 2021. Paola Bertolone invece racconta la composizione del documentario su Alessandro Fersen a partire dai materiali d'archivio del regista, drammaturgo e filosofo, pedagogo e teorico del teatro.

Abbiamo deciso di ospitare due interviste originali a studiosi italiani di Teoria del Teatro e di Storia del teatro di fama internazionale come Ferruccio Marotti (già professore alla Sapienza e fondatore dell'Archivio del Teatro Ateneo) e Fernando Mastropasqua (già professore al Dipartimento di Storia delle Arti a Pisa e al Dams di Torino). Il loro impressionante archivio teatrale audio, video, e filmico organizzato nell'arco di decenni per motivi di ricerca e didattica, è raccontato dagli stessi protagonisti, intervistati rispettivamente da Desirée Sabatini e Anna Monteverdi.

Per la sezione "L'arte è inutile come una cannuccia annodata" proponiamo dall'archivio digitale di Giacomo Verde non ancora inventariato, un paio di suoi testi inediti sull'attivismo e sulla (neo)Televisione; inediti sono anche i due interventi scritti da Sara Cattani e Irene Tedeschi che raccontano la loro esperienza con il videomaker in occasione delle riprese per il documentario su Franco Serantini *S'era tutti sovversivi*, nato dagli archivi del movimento anarchico e prodotto dalla Biblioteca Franco Serantini e dal Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa. Si tratta di due brevi ricordi che sono stati richiesti dalla Professoressa Sandra Lischi (Università degli Studi di Pisa) in occasione della proiezione al Cinema Arsenale di Pisa del documentario di Giacomo Verde su Serantini, a vent'anni esatti dalla sua realizzazione.

Riferimenti bibliografici

P. Auslander, "*The Performativity of Performance Documentation*", in «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 84, 2006.

C. Cutugno, *Archiving Performance: Reenacting Creativity*, in «Mantichora», n. 4, 2014

- M. De Marinis, *A Faithful Betrayal of Performance: Notes on the Use of Video in Theatre*, in «New Theatre Quarterly», 1, 1985.
- M. De Marinis *Gli strumenti audiovisivi nello studio della relazione teatrale* in A. Ottai, *Il teatro e i suoi doppi*, Roma, Kappa, 1994.
- S. Dixon, *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation* Cambridge, MIT Press, 2007.
- D. Gavrilovich, “Open Data for an International Performance Knowledge base (PKb) and a persistent identifier (ASPA Code)”, in «Arti dello Spettacolo/Performings Arts», n. 6, 2020.
- G. Giannachi, *Archive Everything*, Boston, Mit, 2016.
- A. Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale*, Dino Audino, 2020.
- A. Monteverdi, F. D. D’Amico , V. Sansone, *Giacomo Verde. Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)*, Milano University Press, Milano 2022.
- P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993.
- C. Rosa, O. Craveiro, P. Domingues, “Open Source Software for Digital Preservation Repositories: A Survey”, in «International Journal of Computer Science & Engineering Survey», n.8, 2017
- M. Reason, “Archive or Memory? The Detritus of Live Performance”, in «National Theatre Quarterly», n. 19, 2003.
- M. Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Palgrave Macmillan, New York, 2006.
- D. Sabatini. *Il patrimonio culturale audiovisivo: il Restauro Digitale* in «Archeomatica, Tecnologie per i Beni Culturali», n. III, 2010.
- T. Sant, *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, London, Methuen, 2017.
- R. Schneider, *Performance Remains*, in «Performance Research», n. 6, 2001.
- S. Vassallo, *Giacomo Verde videoartista*, Pisa, Ets, 2018.



Cover Story: Presentazione della copertina del numero 4

Vincenzo Sansone

DOI: 10.54103/connessioni/19533

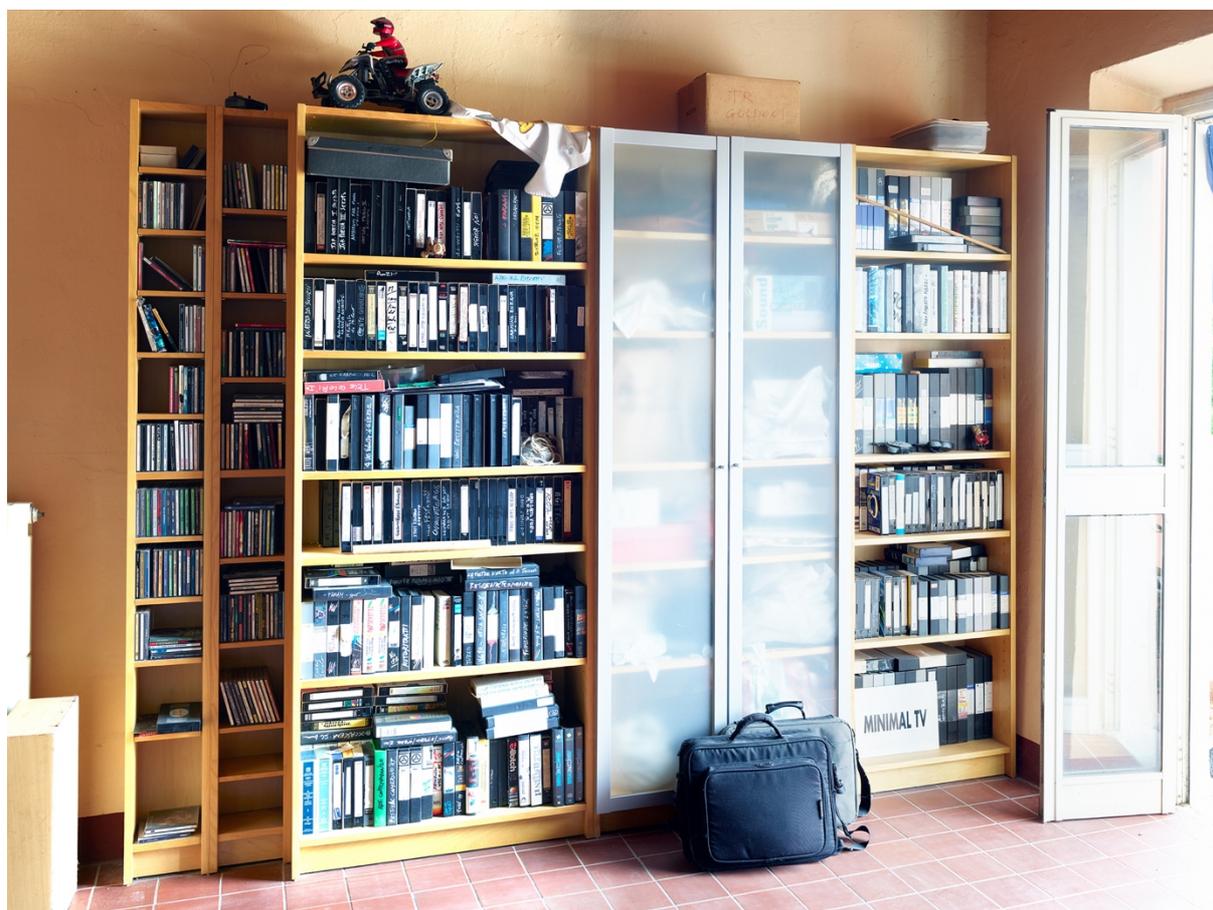


Fig. 1. Archivio di Giacomo Verde presso la sua casa di Lucca

Foto: Massimo Vitali

Immagine utilizzata per la copertina di Connessioni Remote n. 4 – 12/2022
Performing Arts Archives. Problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria teatrale in video.

Il 2 maggio 2020, a seguito di una lunga malattia, ci lasciava prematuramente l'artista Giacomo Verde, donando alla comunità di artisti e studiosi che seguivano e stimavano il suo operato, una grande eredità, il materiale che in decenni di variegata attività artistica aveva prodotto: VHS; vari supporti a nastro spesso oggi illeggibili nell'immediato poiché non si reperiscono facilmente i riproduttori; una grande quantità di hard disk con materiali nati sotto il segno del digitale o con vecchi materiali digitalizzati dallo stesso Verde proprio per sopperire al pericolo della futura illeggibilità; libri; disegni dei suoi vari progetti; costumi e oggetti di scena; hardware delle sue installazioni e dei suoi spettacoli tecnologici. Un mix di materiali che raccontano l'artista, colui di cui è impossibile discernere la vita privata e la vita lavorativa, poiché diventano un'unica cosa. Arte e vita coincidono spesso per un artista e Giacomo Verde rappresenta un esempio di tale visione. I suoi materiali di lavoro si annodano con oggetti di vita quotidiana, come i giochi del figlio Tommaso, oggetti di vita quotidiana, intima, familiare, affettiva, che spesso diventano oggetti di scena (Fig. 2).



Fig. 2. G. Verde – Teleracconto *Patatine Volanti e altre piccole storie* (2007). Alcuni giochi del figlio Tommaso usati per lo spettacolo.
Foto: Archivio Giacomo Verde

La foto di copertina di Connessioni Remote 4 rappresenta l'ultima visione dell'archivio di Giacomo Verde come da lui stesso organizzato nella sua casa di Lucca. Dopo la sua scomparsa, la casa in affitto doveva essere svuotata e i materiali dell'archivio di Verde, conservati in vari scatoloni, trovavano ospitalità presso i locali dell'officina Dada Boom di Viareggio.



Fig. 3. Massimo Vitali stampa alcuni degli scatti del laboratorio-archivio di Giacomo Verde a Lucca per la mostra “Giacomo Verde. Liberare Arte da Artisti” presso il CAMEC di La Spezia (dal 25 giugno 2022 al 15 gennaio 2023).

Per mantenere una traccia di come Giacomo Verde aveva organizzato la sua “casa-studio-laboratorio-archivio”, nel 2020 il grande fotografo Massimo Vitali immortalò con il suo obiettivo quegli spazi. In seguito all’inaugurazione della mostra “Giacomo Verde. Liberare Arte da Artisti” presso il CAMEC di La Spezia (dal 25 giugno 2022 al 15 gennaio 2023), Vitali stesso ha stampato alcuni di quegli scatti che sono stati collocati all’interno della mostra stessa, che diventano, nell’ambiente che ospita parte del materiale di quell’archivio, una sorta di “meta-archivio”. A proposito di questi scatti di Vitali, Noemi Pittaluga afferma:

Le fotografie scattate sono un’importante testimonianza di come fosse organizzato lo spazio e l’archivio di Giacomo Verde presso la sua abitazione a Lucca e di come fossero catalogati i disegni in faldoni e le videocassette dei progetti video in una libreria. Osservando queste immagini, che inquadrano anche la biblioteca di Verde e oggetti ludici come una motocicletta giocattolo, lo spettatore è in grado di ricostruire l’ambiente creativo nel quale l’autore dava vita a nuove opere, spesso contraddistinte da un carattere giocoso e ironico. Queste fotografie, sebbene lontane per soggetto dal consueto lavoro di Vitali (principalmente interessato a indagare i comportamenti e le relazioni umane nei luoghi di svago – soprattutto spiagge), trattengono nell’impostazione visiva l’imprinting estetico del fotografo. La capacità di cogliere i dettagli, presenti nella stanza a partire dai *quadri esplosi* (lavori nati da una performance in cui digitando un numero di telefono venivano scoppiati dei palloncini di colore) o dal disegno appoggiato sulla scrivania relativo all’invenzione dei *video-totem*, rimanda all’abilità dell’autore di inquadrare i particolari che lo circondano e di ricreare attraverso lo scatto un microcosmo, racchiuso nel perimetro della fotografia¹.

¹ N. Pittaluga, *Sulle fotografie di Massimo Vitali per la mostra di Giacomo Verde al Camec della Spezia*, in «annamonte-verdi.it-Digital Performance», 17/08/2022, <https://www.annamonte-verdi.it/digital/il-testo-di-noemi-pittaluga-sulle-fotografie-di-massimo-vitali-per-la-mostra-di-giacomo-verde-al-camec-della-spezia/> (ultimo accesso 10/12/2022).



Figg. 4-5. Studio di Giacomo Verde presso la sua casa di Lucca
Foto: Massimo Vitali

Dopo la triste scomparsa di Giacomo Verde, avvenuta in piena pandemia, il suo archivio inizia comunque a diffondersi, ad abbandonare la sola collocazione fisica o digitale del suo sito web, tutt'ora attivo (<https://www.verdegiaac.org/>) e tra le prime occasioni in cui trova vitalità si annovera proprio questa stessa rivista, «Connessioni remote». L'idea di una rivista dedicata al teatro e alle sue forme tecnologiche balenava già da qualche mese nella mente della direttrice Anna Maria Monteverdi e di chi sta scrivendo questo articolo. Dedicarla a colui che in Italia è stato tra gli apripista del teatro tecnologico, prima con i teleracconti e con i videofondali, poi con uno dei primi spettacoli tecnologici che impiegavano l'informatica come linguaggio drammaturgico, *Storie Mandaliche*, e quindi con una delle sue tante "follie", il teatro on-line, il teatro in rete, il web-cam teatro, incarnatasi nel progetto *Connessione Remota* sviluppato a partire dal 2001, non poteva che essere il naturale esito di una rivista che voleva dare spazio a una parte del teatro contemporaneo e a una parte della storia del teatro dagli anni Ottanta fino a oggi, spesso estromesse dalle varie storie del teatro.

E proprio dal progetto *Connessione Remota* nasce il titolo di questa rivista che vuole esplorare le infinite connessioni che la performance dal vivo intrattiene con un mondo tecnologico in continua espansione e sempre più performante per trasformare questo mondo in materiale drammaturgico-scenico del suo agire *hic et nunc* anche quando l'*hic* non corrisponde più solo alla prossimità fisica tra performer e spettatori ma può rappresentare anche l'essere qui, nel mondo tutto, proprio come teorizzava Giacomo Verde a proposito del suo web-cam-theatre: «Se consideriamo il teatro come la compresenza di attori e spettatori in uno stesso spazio-tempo e se intendiamo il pianeta Terra come un unico spazio-tempo allora possiamo utilizzare il riquadro delle piccole immagini riprese dalle web-cam come se fosse un palcoscenico»².

Il primo numero della rivista è proprio un monografico sull'artista che raccoglie testi scritti di suo pugno, testi collettivi, testi di studiosi e amici, che coprono l'intero arco della sua produzione artistica³ (Fig. 6). Nel numero 1 è possibile reperire, tra i tanti materiali

² G. Verde, *Web-Cam-Theatre. Progetto*, 2001, <http://www.webcamtheatre.org/progetto.htm> (ultimo accesso 09/12/2022)

³ «Connessioni remote», n. 1, maggio 2020, <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/issue/view/1557>.

(anche foto e video), il libro di Giacomo Verde *Artivismo Tecnologico* (2007) e il dossier degli anni Novanta con gli scritti sul teleracconto, una raccolta di saggi di studiosi e dello stesso Verde sulla famosa tecnica che, fino a quel momento, era rimasta inedita e che ha permesso, dopo la sua digitalizzazione e pubblicazione di iniziare a vivificare l'archivio dell'artista⁴.

Proprio i disegni che accompagnano il dossier sui teleracconti e l'intensa operazione di digitalizzazione dei disegni di Giacomo Verde del periodo 1986-1992, hanno permesso, grazie alla volontà e alla tenacia di Anna Maria Monteverdi, che la casa editrice dell'Università

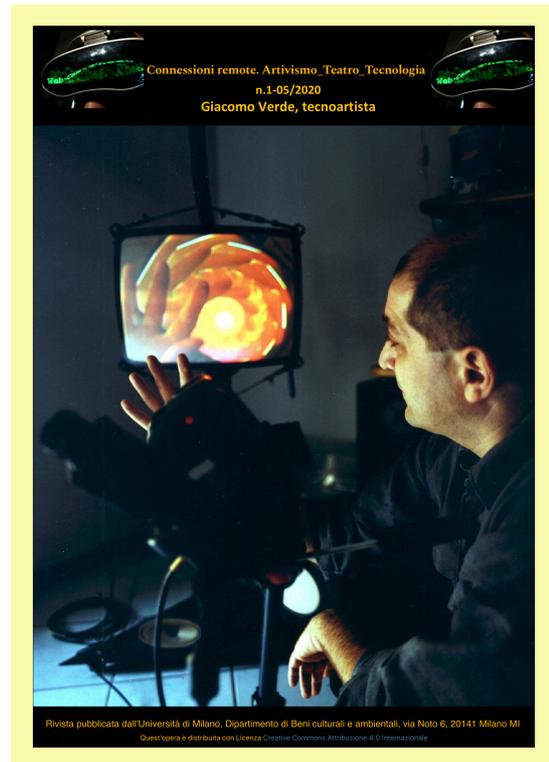


Fig. 6. Copertina "Connessioni remote" n. 1.

GIACOMO VERDE
Attraversamenti tra teatro e video
(1992-1986)



Anna Monteverdi, Flavia Dalila D'Amico, Vincenzo Sansone

Milano University Press

Fig. 7. Copertina del volume *Giacomo Verde. Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)*

degli Studi di Milano, la Milano University Press, pubblicasse, dopo una *double blind peer review*, il volume *Giacomo Verde. Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)* a firma di Anna Maria Monteverdi, Flavia Dalila D'Amico, Vincenzo Sansone. Il volume è uno dei primi esiti strutturati di un lavoro condotto sull'archivio dell'artista che, a partire da disegni, ricostruisce alcune tappe salienti e alcune operazioni artistiche del suo lavoro di quegli anni: il suo pensiero politico-poetico, la sua attività teatrale "pre-tecnologica", i primi video e

⁴ Il dossier sui teleracconti, per esempio, è diventata una delle fonti bibliografiche per la stesura e pubblicazione del saggio V. Sansone, *Dal teatro di strada al teatrino video-oleografico. Giacomo Verde contastorie*, in «Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 18, luglio-dicembre 2021, <http://www.arabeschi.it/dal-teatro-di-strada-al-teatrino-video-oleografico-giacomo-verde-contastorie-/#sdcndnote15anc>.

le prime videoinstallazioni, le ultrascene, il teleracconto e il suo futuro. Fattore importante e determinante della pubblicazione è il suo essere *open-access*, una volontà in linea con la visione di Giacomo Verde, da sempre contrario a ogni logica di copyright perché in favore della libera circolazione della cultura, visione che attuava proprio a partire dai suoi materiali e dai suoi scritti. Pubblicare uno scritto “umanistico” in open-access rappresenta quasi, per utilizzare termini cari a Verde, un’operazione attivista⁵.

Un altro passaggio che rappresenta la possibilità di rendere vivo l’archivio di un artista e nel caso particolare quello di Giacomo Verde è la già citata mostra “Giacomo Verde. Liberare Arte da Artisti” realizzata presso il CA-MeC di La Spezia (dal 25 giugno 2022 al 15 gennaio 2023). La struttura della mostra prevede l’allestimento di “tre mostre” o meglio il riallestimento della stessa mostra che diventa, dunque, cangiante, mu-



GIACOMO
VERDE
LIBERARE
ARTE
DA
ARTISTI

GIACOMO
VERDE
LIBERARE
ARTE
DA
ARTISTI

ARTIVISMO
TECNO ARTE E INTERAZIONE
EFFIMERO

Figg. 8-9. Loghi e grafiche della mostra “Giacomo Verde. Liberare Arte da Artisti”

tevole, fluida. Racchiudere l’arte polimorfa di Verde in una sola mostra è impossibile. Per tale ragione si sono individuate tre traiettorie, tre insiemi comunque sempre aperti, che permettono di inserire le varie operazioni dell’artista: attivismo, arte e interazione, effimero.

⁵ A. Monteverdi, F. D. D’Amico, V. Sansone, *Giacomo Verde. Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)*, Milano University Press, Milano 2022, <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup/catalog/book/69> (ultimo accesso 16/12/2022).

Una mostra con alcuni elementi “imprescindibili” e presenti per tutti i mesi dell’apertura al pubblico e alcuni oggetti e situazioni peculiari per ciascuna sezione. Ogni sezione, inoltre, prevede una nuova inaugurazione caratterizzata da incontri, workshop e seminari specifici per ciascun ambito. La mostra è stata la prima occasione in cui si è potuto mettere in pratica il principio con il quale si vuole rendere fruibile e accessibile l’archivio Giacomo Verde a chi voglia, per ragioni varie, consultarlo: il *reenactment* come «pratica fondamentale per l’attivazione degli archivi, non solo perché permette di tradurre un archivio nel presente, di renderlo a noi presente, [...] ma anche perché, tramite questi meccanismi, permette cambiamenti sociali, politici ed economici. [...] Il *reenactment* ci dà l’opportunità di far rinascere un’opera»⁶. Così artisti affermati e giovani studenti di accademie di belle arti hanno potuto, tramite materiali dell’archivio di Giacomo Verde, realizzare proprie opere artistiche, autonome da quelle di Verde ma ispirate nella visione e nell’estetica al modello che ciascuna nuova creazione ha preso come riferimento o hanno potuto, tramite tecnologie odierne, “rivivificare” vecchie installazioni di Giacomo Verde non più funzionanti perché la tecnologia impiegata a suo tempo è ormai in disuso.

La questione che si apre adesso è: come rendere l’Archivio Giacomo Verde fruibile e aperto a chiunque voglia usare il materiale per far sì che l’archivio sia vivente? Quale modello di costruzione è necessario per far sì che l’Archivio Giacomo Verde sia vivo e allo stesso tempo disseminato? Presente in un luogo fisico ma allo stesso tempo presente virtualmente ovunque? Queste domande aprono questioni importanti non solo per l’Archivio Giacomo Verde ma per gli archivi tutti.

Alla seconda conferenza EASTAP (European Association for the Study of Theatre and Performance) tenutasi presso la School of Arts and Humanities dell’Università di Lisbona e il Teatro Nazionale D. Maria II di Lisbona nel 2019 presentai un intervento, parte iniziale di una mia personale ricerca tutt’ora in corso, dal titolo: *The new stagings of the historical theatre performances. Memories of theatre, starting points for new productions or only an effect of nostalgia?*

Prendendo a esempio alcune performance teatrali storiche e famose e le loro nuove messe in scena iniziavo a interrogarmi su alcune pratiche di rimessa in scena e mi chiedevo

⁶ G. Giannachi, *Archiviare tutto*, Treccani, Roma 2021.

se queste nuove messe in scena di emblematiche opere teatrali fossero un modo per preservare una memoria teatrale, se rappresentassero un punto di partenza per nuove produzioni o se fossero semplicemente frutto di un effetto nostalgia. Ciò che stavo iniziando a studiare era la possibile pratica di *reenactment* in ambito teatrale pensato in relazione alla messa in scena primigenia, non una semplice riproposizione ma una sorta di possibile rivivificazione dello spettacolo d'origine. In questo ambito, vorrei estendere queste domande alla pratica di archiviazione. Da una parte l'archivio è sicuramente uno strumento per preservare la memoria di qualcosa però se oggi ci si ferma solo a questo livello, si continua a ragionare secondo un'idea di archivio come conservazione di qualcosa di "morto", di qualcosa che fu, aprendo la strada alla conservazione o consultazione d'archivio come effetto nostalgia. La traiettoria che bisogna perseguire, insieme alla preservazione della memoria, è quella di considerare l'archivio come qualcosa che conserva materiale "vivo", che conserva la memoria di ciò che fu un determinato artista o una determinata opera ma allo stesso tempo come qualcosa che funge da stimolo per nuove creazioni. Solo così l'archivio può essere vivente e "le scartoffie" in esso conservate diventano idee di partenza per nuove operazioni artistiche. Questo è il modello e lo sviluppo che alcuni studiosi vorrebbero imprimere nel futuro prossimo all'Archivio Giacomo Verde.

Riferimenti bibliografici

- P. Auslander, *"The Performativity of Performance Documentation"*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 84, 2006.
- C. Cutugno, *Archiving Performance: Reenacting Creativity*, in «Mantichora», n. 4, 2014
- M. De Marinis, *A Faithful Betrayal of Performance: Notes on the Use of Video in Theatre*, in «New Theatre Quarterly», 1, 1985.
- M. De Marinis *Gli strumenti audiovisivi nello studio della relazione teatrale* in A. Ottai, *Il teatro e i suoi doppi*, Roma, Kappa, 1994.
- S. Dixon, *Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation* Cambridge, MIT Press, 2007.
- D. Gavrilovich, *"Open Data for an International Performance Knowledge base (PKb) and a persistent identifier (ASPA Code)"*, in «Arti dello Spettacolo/Performings Arts», n. 6, 2020.
- G. Giannachi, *Archive Everything*, Boston, Mit, 2016.

- G. Giannachi, *Archiviare tutto*, Treccani, Roma 2021.
- A. Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale*, Dino Audino, 2020.
- A. Monteverdi, F. D. D'Amico, V. Sansone, *Giacomo Verde. Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)*, Milano University Press, Milano 2022.
- N. Pittaluga, *Sulle fotografie di Massimo Vitali per la mostra di Giacomo Verde al Camec della Spezia*, in «annamonteverdi.it-Digital Performance», 17/08/2022.
- P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993.
- C. Rosa, O. Craveiro, P. Domingues, "Open Source Software for Digital Preservation Repositories: A Survey", in «International Journal of Computer Science & Engineering Survey», n.8, 2017
- M. Reason, "Archive or Memory? The Detritus of Live Performance", in «National Theatre Quarterly», n. 19, 2003.
- M. Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Palgrave Macmillan, New York, 2006.
- D. Sabatini. *Il patrimonio culturale audiovisivo: il Restauro Digitale in «Archeomatica, Technologie per i Beni Culturali»*, n. III, 2010.
- V. Sansone, *Dal teatro di strada al teatrino video-oleografico. Giacomo Verde contastorie*, in «Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 18, luglio-dicembre 2021.
- T. Sant, *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*, London, Methuen, 2017.
- R. Schneider, *Performance Remains*, in «Performance Research», n. 6, 2001.
- S. Vassallo, *Giacomo Verde videoartista*, Pisa, Ets, 2018.



Performing Arts Archives. Problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria teatrale in video.

Introduzione

Desirée Sabatini

Università Link Campus University, Roma

DOI: 10.54103/conessioni/19534

Sviluppo e metamorfosi nell'organizzazione della memoria teatrale digitale

Si conferma sempre più chiaramente la necessità di analizzare le possibilità di azione e utilizzo delle fonti audiovisive storico-teatrali per mettere in luce delle problematiche che riguardano gli archivi contemporanei teatrali e sullo spettacolo in generale, che possiedono documenti e media di diversa tipologia, come gli audiovisivi.

Archivi che comprendono audiovisivi con un vasto repertorio di film e video che riguarda il teatro del Novecento italiano, prodotto molto spesso in modo amatoriale e per opera degli stessi partecipanti, attori, registi, spettatori, che interessa non solo l'evento teatrale, ma tutto ciò che lo precede e circonda, dagli incontri con gli attori, prove dello spettacolo, laboratori e a volte anche il contesto storico-culturale o privato.

C'è da prendere in considerazione anche gran parte della memoria delle arti performative come, ad esempio, le produzioni di teatro e danza dal vivo interattive e digitali, che hanno incorporato i media digitali, che porta la visuale su un piano completamente diverso e sta causando una necessaria e inevitabile rielaborazione del concetto di archivio.

Come punto di partenza mi soffermo su una tipologia di film teatrale che oggi abbonda negli archivi fisici e non solo; abbiamo ormai un accumulo, un sovraccarico, della memoria visiva, e negli studi teatrali ha un duplice scopo, la ricerca e la divulgazione. La ricerca negli ultimi decenni ha ufficializzato la necessità di usare il video teatrale come valore aggiunto dell'analisi, esso infatti rappresenta un documento che va ad integrare la grande mole di tracce documentarie, come costumi, locandine, programmi di sala, comunicati stampa etc., che richiamano l'evento originale. Inoltre, come evidenzia Matthew Reason attraverso una ricognizione delle attuali teorie sugli archivi¹, numerosi oramai sono gli studiosi e teorici dell'archivio di differenti discipline, in particolare Irving Velody o Harriet Bradley, che asseriscono come alla base di tutta la ricerca scientifica si trova l'archivio, tornando al principio originario di questo come un luogo che designa l'ordine. In questo senso, un recente ma ormai essenziale riferimento per questi studi è il concetto di archivi come siti archeologici, introdotto da Gabriella Giannachi, che porta sullo stesso piano i materiali, gli strumenti utilizzati e le strategie usate per la loro comprensione e uso:

Un'archeologia dell'archivio può dunque consistere sia nei rilievi di un sito fisico sia nell'analisi della formazione del discorso che Foucault, e più di recente gli studiosi dell'archeologia dei media, hanno proposto come metodo per la comprensione dell'archivio in quanto sistema di ordinamento. Soprattutto, un'archeologia dell'archivio sarà capace di svelare come scolpiamo e ri-scolpiamo la materialità della storia, Anche la vanga è parte del dispositivo di creazione della memoria sociale².

Al contrario, per quanto riguarda invece la possibilità di condivisione della fonte visiva, a mio avviso, questa ancora è ben lontana dall'essere attuata. Nel rapporto di sintesi del progetto Digital libraries Applications, redatto dai rappresentanti di alcune fra le principali istituzioni culturali italiane del settore e coordinati da Anna Maria Tammaro, pioniera nella ricerca innovativa e nella creazione di progetti di automazione bibliotecaria, emerge con chiarezza la determinazione di costruire uno spazio di condivisione di esperienze originali e

¹ M. Reason, *Archive or Memory? The Detritus of Live Performance*, *New Theatre Quarterly*, 2003, pp. 82–89.

² G. Giannachi, *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Treccani, Roma 2021, pp. 87-88. Sull'argomento si è soffermato anni prima Vincenzo Bazzocchi, parlando della rilevanza epistemica che la *documentalità* delle arti dello spettacolo assegna alla mediazione catalografica; cfr. V. Bazzocchi, *L'organizzazione bibliografica del catalogo*, in V. Bazzocchi, P. Bignami (a cura di), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carocci Editore, Roma 2013, p. 137.

personalizzate, abbandonando il concetto di biblioteca come deposito statico, quindi come luogo di consultazione, finalizzato al recupero di specifiche informazioni:

Si è passati da un concetto concentrato sul contenuto, che ci si limita ad organizzare ed a rendere disponibile per l'accesso, ad un sistema centrato sulle persone, che ha lo scopo di fornire esperienze interessanti, nuove, personalizzate. Il ruolo principale della biblioteca digitale si è trasformato da deposito statico e da recupero dell'informazione, a sistema per facilitare la comunicazione, la collaborazione e l'interazione tra ricercatori o il pubblico in genere, sui temi che sono pertinenti all'informazione raccolta nella biblioteca digitale. Inoltre il ruolo della biblioteca digitale non è più limitato alla gestione dei testi localizzati centralmente ma si è esteso all'aggregazione di collezioni di documenti multimediali distribuiti, dati sensibili, informazione mobile, servizi di elaborazione pervasivi, ecc.³

La digital library diventa un luogo che contiene flussi di dati che si aggiornano e si modificano a seguito dell'incontro degli utenti e della loro capacità di interazione con i documenti. La concezione della libreria digitale come repositories di materiali finalizzata alla custodia della memoria è oggi molto meno diffusa; l'attenzione è per le librerie: «[...] che organizzano la fruizione di oggetti digitali, libri, documenti d'archivio, musica, film, oggetti museali, appartenenti a diversi partner, sia quelle realizzazioni avanzate che offrono, in aggiunta, strumenti per l'analisi dei testi e il loro studio»⁴. Lasciando sullo sfondo di queste riflessioni la Teoria generale dell'organizzazione del sapere, bisogna comprendere in che modo, in ambito teatrale, sia possibile immaginare gli archivi come luoghi non solo di conservazione e organizzazione, ma anche come centri di promozione e diffusione.

Prendiamo come suggerimento la distinzione di Jean Painlevè, documentarista francese della seconda metà del Novecento che nel 1930 crea l'Istituto di cinematografia scientifica a Parigi; Painlevè si è dedicato alla divulgazione scientifica e in tema di diffusione dell'audiovisivo parla di una diffusione per un pubblico specializzato, mostrando il materiale grezzo, e per un pubblico più generalizzato, mostrando di volta in volta audiovisivi con una presentazione adeguata, in base allo spettatore: «in altri casi di divulgazione generale, una volta determinato il pubblico cui si rivolgeva, diveniva indispensabile una presentazione adeguata, e ciò

³ AA.VV., *Biblioteche digitali in Italia. Scenari, utenti, staff e sistemi informativi. Rapporto di sintesi del Progetto Digital Libraries Applications*. Coordinato e curato da A. M. Tammaro in collaborazione con S. Casati e D. Luzzi. Fondazione Rinascimento digitale, 2006, pp. 22-23.

⁴ M. T. Biagetti, *Sviluppi e trasformazioni delle biblioteche digitali: dai repositories di testi alle semantic digital libraries studi*, in «AIB Studi», vol. 54, n. 1, 2014, pp. 11-34.

richiedeva qualità di divulgatore ed una cultura enciclopedica ed artistica onde evitare la banalità[...]»⁵. Di fatto è indispensabile anche per le arti performative una costruzione del materiale grezzo per evitare una sovrabbondanza inutile della storia teatrale. Per gestire ugualmente il processo di organizzazione dell'informazione⁶, nell'ambito della memoria teatrale in video, si deve inevitabilmente ricorrere al fattore oblio di Nietzsche e alla necessità di decidere cosa selezionare della storia, cosa dimenticare, per poi costruire in modo creativo ciò che si sceglie di ricordare⁷.

L'archivio audiovisivo può utilizzare gli strumenti dell'attuale didattica della visione, che utilizza le possibilità tecnologiche a disposizione della cultura, dal più semplice sistema informatico che rende possibile un'interazione con i documenti archiviati digitalmente, all'uso del Machine learning e l'intelligenza artificiale, in grado di sviluppare dei sistemi di condivisione degli audiovisivi aperti con l'utente attivo nella ricerca, nella lettura intertestuale e nella scelta di percorsi di conoscenza in base alle esigenze individuali. Si tratta di un percorso per la costruzione di un archivio teatrale in video che prevede tre passaggi fondamentali: il trattamento digitale, ossia la trasposizione delle arti performative in tracce digitali, ciò che per natura è caratterizzato dall'unicità e dalla ricchezza dei linguaggi che lo compongono; l'identificazione dell'utente digitale, con la tipologia di visione che si basa su esigenze personali, al fine di creare delle collezioni mutevoli e interattive; La progettualità delle collezioni, per la costruzione di un ambiente digitale in grado di accogliere e valorizzare un oggetto artistico che esiste nella visione ma anche nella interazione⁸.

⁵ AA.VV., Associazione italiana di cinematografia scientifica, *XXVI Congresso dell'Associazione Internazionale di cinematografia scientifica di Madrid*, Tip. Totonelli, Roma dicembre 1972, p.32.

⁶ L'informazione è da intendersi come azione che coinvolge necessariamente gli individui in base alle loro necessità e che quindi può essere sia ricevuta che data. Cfr. M. T. Biagetti, *Organizzazione della conoscenza, esigenze della ricerca semantica e soluzioni informatiche*, in F. Sabba (a cura di), *Noetica versus Informatica. Le nuove strutture della comunicazione scientifica*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 19-20 novembre 2013, Olshki, Firenze 2015, pp. 187-202.

⁷ Cfr. F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Liberamente, 2018.

⁸ La modalità di interpretazione e trasformazione in tracce digitali delle arti performative è un argomento affine che ho approfondito con un intervento al convegno *Le professioni del comunicare: passato, presente, futuro*, Università degli Studi di Teramo, 26-27 aprile 2022; in questa occasione l'intento era identificare il passaggio d'identità delle arti performative nel contesto digitale in rapporto appunto ai passaggi appena esposti: *visual form, user experience e action space*.

La traduzione delle arti performative in tracce digitali

Nella ricerca teatrale, gli archivi digitali rappresentano uno dei primi risultati dell'uso della tecnologia digitale. La grande diffusione delle nuove tecnologie per la costruzione di nuovi archivi multimediali è avvenuta grazie a diversi fattori. Il primo fattore che ha spinto, anche se in tempi diversi, biblioteche, musei, fondazioni, archivi pubblici e privati, a creare un catalogo digitale, consultabile anche in rete, è legato alla necessità del recupero e riordino degli archivi fisici che non sempre sono stati realizzati pensando ad una conservazione del materiale nel tempo. Gli archivi d'artista, soprattutto, sono composti da documentazione eterogenea, come anche diversi sono i supporti che ne conservano il contenuto⁹. Ed ecco quindi la problematica dell'identità dell'oggetto reale che si modifica nella sua trasposizione digitale. Senza il consolidamento del rapporto tra immagine ed evento le librerie digitali non sono una risorsa con tanti iper-video, ma solo un ordinato contenitore di oggetti. Manca il rapporto oggetto-concetto. La digitalizzazione al contrario punta alla gestione del contenuto con una rimodulazione delle sequenze che risponde ad un tempo ed uno spazio propri dell'ambiente virtuale. Il rischio altrimenti è di avere un oggetto digitalizzato che né è in grado di documentare l'evento dal vivo originale, né di offrire elementi di analisi nuovi. È chiaro che per ottenere un prodotto digitale dobbiamo dare per certo che questo non sia una emulazione dell'oggetto analogico e affidarci a ciò che per anni hanno scritto, a partire dalla fine degli anni Settanta, studiosi di teatro come De Marinis, Savarese, Guarino e Marotti¹⁰.

Nel corso degli ultimi decenni le problematiche sull'utilizzo delle fonti storico-teatrali multimediali sono state prese in considerazione da sempre più studiosi che hanno avuto a che fare direttamente con questa tipologia di archivi teatrali ed è stato possibile mettere così a fuoco con più precisione le caratteristiche di questa nuova memoria fluida e viva. Un

⁹ Un esempio di archivio con queste caratteristiche è certamente il materiale artistico di Giacomo Verde, che si compone di una moltitudine di documenti di differente genere, dal testo al video all'opera multimediale, ed è conservato su supporti fisici diversi. Cfr. A. M. Monteverdi, F. D. D'Amico, V. Sansone, *Giacomo Verde. Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)*, Milano University Press, Milano 2022.

¹⁰ L'interesse per il rapporto tra teatro e media ha portato alla definizione di una metodologia che oggi è ancora un riferimento vincolante per gli studi che analizzano la performance teatrale attraverso gli strumenti audiovisivi. Cfr. D. Sabatini, *L'insegnamento del Teatro attraverso il film antropologico*, «Biblioteca Teatrale», vol. 99-100, Roma 2011, pp. 177-202.

autorevole archivista dello spettacolo, Vincenzo Bazzocchi, nel testo il catalogo delle videotecche teatrali, evidenziando le numerose funzioni autoriali dei documenti teatrali audiovisivi, usa una citazione di Walter Benjamin molto interessante: "Che valore ha allora l'intero patrimonio culturale, se proprio l'esperienza non ci congiunge ad esso?"¹¹. Possiamo partire dall'esperienza degli studiosi di teatro per poter definitivamente affermare che la conoscenza dell'evento teatrale si basa proprio sull'approccio conoscitivo del processo, e tornando specificatamente sul documento audiovisivo dell'evento teatrale, lo storico dello spettacolo, come scrive Marotti, non può fare la storia sugli spettacoli. I documenti a disposizione non sono neutri, ma sommandoli si può ricostruire un insieme perduto¹². E le fonti trasversali ben si adeguano agli ambienti digitali.

Ma da sempre si avverte una necessità di distanziare l'audiovisivo teatrale dal suo originale, perché non restituisce la natura effimera e spontanea di un evento dal vivo, a causa della sua natura transitoria, e non è in grado di catturare questi elementi fondanti che lo caratterizzano. Questo è corretto, ma è necessario fare altre riflessioni anche osservando altri profili intellettuali e culturali che presentano la stessa dicotomia; di esempi importanti ne abbiamo tanti, fra tutte le Bibbia, che conta 1200 progetti di traduzioni in giro per il mondo ma gli originali non si trovano.

Lo studioso di linguistica Stefano Arduini, nel suo libro *Traduzioni in cerca di un originale*¹³, parla proprio di originali che non si trovano e che forse non è necessario trovare e di traduzioni che valgono come fonti. L'approccio è molto interessante e chiaro, non solo mette in evidenza come esistano testi, fonti e tradizioni, scritte e orali, le loro trasmissioni e interpretazioni, ma prima di tutto indica la critica testuale come metodo scientifico, chiarisce che le copie non sono quasi mai uguali, e poi evidenzia gli strumenti della critica testuale partendo dal presupposto che: «di fronte a diversi manoscritti dobbiamo scegliere quale è quello giusto, quello dunque che sembra avvicinarsi di più al manoscritto originario»¹⁴. La critica testuale, nel tentativo di ricostruire il testo più vicino a quello trasmesso dall'autore

¹¹ V. Bazzocchi, *Il catalogo delle videotecche teatrali*, in «IBC Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali», rivista dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Bologna 2001, p.7.

¹² Cfr. F. Marotti, *Note di metodo per lo studio del teatro della regia*, in «Biblioteca Teatrale», n. 8, Roma 1973, p. 36.

¹³ S. Arduini, *Traduzioni in cerca di un originale*, Editoriale Jaca Book, Milano 2021.

¹⁴ Ivi, p. 12.

non dimentica che si tratta di un'interpretazione che utilizza un determinato metodo, come ad esempio quello teorizzato dal filologo tedesco Karl Lachmann¹⁵.

La prima considerazione in ambito teatrale è la definizione di un metodo, o più di uno, nella lettura delle traduzioni video e digitali del documento teatrale che prende le mosse da una consapevolezza di non necessità dell'originale, ma che sia in grado di proporre una critica testuale attraverso le diverse tracce a disposizione.

Arduini aggiunge altri elementi a mio avviso di grande importanza soprattutto nell'ambito della traduzione. Descrive infatti questa come: «*quell'esperienza umana che nella realtà dei testi spinge il soggetto a stare di fronte all'estraneità di quello che non gli è proprio e che riguarda dunque il rapporto con l'altro*»¹⁶. E nella definizione di questo rapporto da una parte c'è il tentativo di comprendere “questo altro” senza appropriarsene, dall'altra emerge l'identità del traduttore. È in questo modo che il traduttore rende vivo il testo, nelle sue continue riscritture; ed è così che la Bibbia è sopravvissuta, attraverso l'interpretazione delle diverse traduzioni e attraverso la realtà e l'identità dei suoi traduttori. È con questa realtà che il testo diventa concreto. L'audiovisivo deve avere lo stesso trattamento perché è, nella ricerca teatrale, lo strumento a disposizione che abbiamo per tradurre, e, sempre rimanendo nel campo della linguistica e del ragionamento di Arduini, diventa interprete garantendo il piano dello scambio di comunicazione¹⁷.

Seguendo questo approccio l'assenza dell'originale, lo spettacolo dal vivo, è superata dalla caratteristica della copia di renderlo vivo attraverso la traduzione dello studioso, con la sua capacità di raccontarlo in qualcosa di diverso ma reale. Recentemente Eugenio Barba, in occasione dell'inaugurazione di una mostra fotografica dell'Odin Teatret¹⁸, ribadisce allo stesso modo, il percorso più adatto per la memoria visiva custodita negli archivi; esiste un unico possibile archivio delle arti performative ed è l'archivio vivente, tale proprio grazie alla

¹⁵ Il metodo stemmatico di Lachmann è uno dei più diffusi e utilizzato a partire dalla metà dell'Ottocento per la creazione dell'edizione critica di un testo. Ci troviamo nel contesto della filologia ecdotica, che si occupa della comparazione dei testi antichi per ricostruire una copia più verosimile all'originale; quindi può essere un riferimento metodologico anche per gli studi teatrali dove l'oggetto di studio, lo spettacolo, già durante la sua esecuzione si trasforma in un originale perduto.

¹⁶ S. Arduini, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷ *Ivi*, p. 58.

¹⁸ Incontro *Fotografia E Memoria. Senso e valore di un archivio vivente*, con Eugenio Barba e Julia Varley, Odin Teatret – Danimarca, progetto “RAM_il filo della memoria”, Teatro Unione, Viterbo 18 maggio 2022.

capacità dei ricercatori e degli uomini di teatro di tradurlo ad un pubblico più ampio. Barba nel suo intervento introduce il concetto di *esclusività della visione*, chiarendo che l'archivio non è a disposizione di tutti ma il fruitore dell'archivio vivente è un utente che ha necessità di consultare e visionare la memoria visiva teatrale; senza uno sguardo interessato, senza un'urgenza di conoscenza, non può esserci scambio. Ritorna forte il concetto di informazione che coinvolge gli individui sia nella ricezione che nella risposta, come esposto precedentemente, ma è anche un'indicazione sulla identificazione dell'utente digitale, con un profilo ben definito e predisposto alla lettura e alla traduzione, proposte da un archivio teatrale digitale. Come tradurre tutto questo processo interpretativo nella documentazione della performance e nella sua archiviazione su web?

La presenza di una memoria visiva, di facile accesso e gestione, si fonda sull'interpretazione dei contenuti più particolareggiata, che punta sulla qualità e non sulla quantità, e ad una nuova tipologia di organizzazione visiva più fluida e interattiva. Il filosofo Maurizio Ferraris nel suo libro *Documanità, filosofia del mondo nuovo*, più volte, nella comprensione della struttura del web, torna sul concetto di rielaborazione dei dati che produce un nuovo valore di questi¹⁹; per il filosofo la costruzione di un patrimonio artistico avviene non solo esponendo i suoi significati ma quando lo si mostra come un bene sintattico, ovvero il valore è dato dalla capacità di generare delle connessioni, dei collegamenti e nuovi significati.

Tipologie di organizzazione delle azioni performative nelle digital library

Ed ecco che entra in gioco il diritto di poter digitalizzare la ripresa dell'esperienza teatrale in parte e non nella sua totalità, frammentandola se necessario, organizzarla diversamente da come è custodita sul supporto filmico originario, per articolarla successivamente attraverso un metodo che si fonda sull'ecdotica ma che rientra nella semantica web, ad esempio con il contributo dell'intelligenza artificiale e con l'estrazione automatica dei dati. Nel caso delle opere multimediali la capacità di rievocare la performance usando

¹⁹ Cfr. Ferraris usa i termini infosfera, docusfera e biosfera per spiegare il modo in cui si producono, raccolgono e distribuiscono le informazioni sul web. Cfr. M. Ferraris, *Documanità, filosofia del mondo nuovo*, Editori Laterza, Roma 2021, pp. 21-55.

le tracce essenziali, fondamentali è possibile a seguito della capacità di riorganizzare la documentazione che si ha disposizione.

Ora fatta questa premessa, la riflessione si sposta su cosa siamo in grado di offrire ad un utente durante la sua consultazione di una digital library composta da documenti audiovisivi teatrali, da registrazioni di opere che oggi comprendono anche le opere digitali, multimediali, nelle quali la tecnologia diventa documento delle stesse.

Questa copia dell'originale che, come ho detto prima, è in grado di rendere di nuovo vivo nella sua capacità di tradurre in realtà l'effimero, che tipo di esperienza offre all'utente? Quale metodo di interpretazione del significato, dei segni e delle combinazioni è possibile far confluire nei processi di rappresentazione?

Se è vero che nelle arti performative il pubblico è il destinatario dello spettacolo dal vivo, Peter Brook, ad esempio, affida alla memoria del pubblico la responsabilità di conservare traccia dello spettacolo, comunque si tratta di frammenti personali, di una visione transitoria e quindi è sempre una traduzione: abbiamo come documento qualcosa che oramai si è trasformato rispetto all'originale. Il professor Matthew Reason scrive: «If memory is recreated each time we visit it, if memory is inherently transformative, then so is the archive's construction of the past recreated each time it is accessed»²⁰. Secondo Reason il potere trasformativo della memoria è analogo al potere trasformativo dell'archivio ogni volta che viene visitato, la sua natura frammentata, selettiva e trasformata è la stessa del ricordo del pubblico:

Is it possible, therefore, to take contemporary archive theory, and the positive valuation of memory, and develop a concept of the live performance archive that embraces the transformative conditions of both memory and archive? In other words, instead of the archive's instability and compromised authority being an inevitable accident, can it be transformed into the central motif of a live performance archive celebrating transformation and fluidity?²¹

E infatti lo studioso propone un'idea di *archivio dei detriti*. La studiosa francese Clarisse Bardiot da molti anni conduce una ricerca volta a produrre una sperimentazione

²⁰ M. Reason, *op. cit.*, p. 87.

²¹ *Ibidem*.

digitale che offre la lettura di un evento teatrale in maniera dinamica, mostrando diversi punti di vista, manipolando il tempo e lo spazio a favore di una significazione stratificata. Il risultato più importante è certamente lo sviluppo dei software di interpretazione delle tracce digitali delle arti performative che promuovono un'analisi teatrale con un approccio ai big data che si basa sulla complessità piuttosto che sulla quantità dei dati, come i due software Rekall e MemoRekall, che contengono delle capsule audiovisive che l'utente può vedere ma non solo; infatti può anche intervenire sul video aggiungendo note, documenti o collegamenti web. Non bisogna però escludere la necessità di proporre un metodo di rappresentazione che si basa su un'analisi intertestuale e sulla mediazione di chi rende accessibile il documento, come l'archive producer, in grado di riconoscere così una gerarchia nella lettura.

Nel corso della trasformazione da una forma all'altra delle tracce dell'opera, è possibile trasmettere ed ordinare la memoria, che deve essere costruita e che ora è concessa solo allo spettatore. Precedentemente ho preso ad esempio la Bibbia come testo eternamente vivo grazie alle continue riscritture dei suoi traduttori e questo in un certo modo enfatizza la sua natura fluida, sempre in movimento; in queste caratteristiche si riconoscono delle analogie con l'evento dal vivo. Ad esempio i Masoreti, copisti ebrei del Masoretico, la Bibbia ebraica, utilizzano i margini laterali delle pagine per riportare delle note e a poco a poco strutturano intorno al testo una serie di commenti impostati visivamente attraverso una gerarchia, come scrive Arduini: «[...] Utilizzarono i margini laterali di ogni pagina per registrare i cambiamenti del testo realizzati inavvertitamente o volutamente dai copisti»²². Questo metodo ha consentito la costruzione di una gerarchia di lettura e una struttura utile alla trasposizione dei significati: «Nei margini superiore e inferiore, annotavano parte di un versetto che permettesse di ricordare loro dove la parola o le parole indicate si trovano altrove nella bibbia. A causa dei limiti dello spazio, spesso scrivevano solo una parola chiave per ricordare ogni verso parallelo»²³. Si tratta di una sorta di analisi e commento alla traduzione.

²² S. Arduini, *op. cit.*, p. 27.

²³ *Ibidem*.

Il Talmud, scritto in ebraico e aramaico, è un'analisi ed interpretazione della Torah orale e raccoglie la somma delle norme che regolano la vita quotidiana dei credenti. È un commentario, ha 63 trattati con commenti e note su ogni pagina. Il corpo principale consiste nella Mishnah, ebraico, "ripetizione", e nella Gemara, aramaico, "studio". A sinistra c'è il commento di Rashi che ha compilato il primo commento completo del Talmud e intorno si sviluppano altri commenti, analisi ed elaborazioni del materiale della Mishnah. Il numero di pagina, il nome del trattato, il numero e il nome del capitolo si trovano nella parte superiore di una pagina. Ma cosa ha di fondamentale il Talmud? che è scritto come una conversazione. Al centro c'è un'affermazione e dopo di che si pongono domande, si propongono risposte e si suggeriscono altre risposte, e così ciò che viene letto è un documento allargato, che contiene in un unico luogo centinaia di anni di analisi e di conoscenza.

Questa struttura risponde alle attuali esigenze per la creazione di un'esperienza partecipativa di un archivio delle Performing Arts. Si tratta di avere un contatto con la realtà performativa che crea informazioni e significati per proporre all'utente diversi tipi di percorsi, liberamente navigabili dall'utente. È questo un contesto finale interattivo e fluido, navigabile nell'intero spazio visibile in diversi modi:

1. Si può privilegiare la memoria visiva rappresentata attraverso l'audiovisivo principale e costruendo intorno una lettura attraverso interviste, testimonianze, commenti, testi, articoli, saggi, note e analisi degli studiosi, dei critici etc. La conoscenza del documento "copia dell'originale" avviene parallelamente ad una lettura critica, alle interpretazioni e quindi si presenta come una discussione. L'utente stesso può aggiungere note e commenti e arricchire il commentario.

2. Oppure si favorisce una lettura trasversale dei documenti mostrando la connessione del documento audiovisivo principali con gli altri elementi che rimandano all'opera originale. Il documento audiovisivo non è più fruito singolarmente ma è mostrato insieme a tutti i documenti utile all'analisi del contenuto. (costumi, locandine, programmi di sala etc., che si attivano navigando nello spazio).

La tecnologia a disposizione viene in aiuto garantendo un'automatizzazione nella composizione delle pagine, perché il principio è che il percorso intorno alla traccia audiovisiva si costruisce in base alla ricerca effettuata dall'utente o in base al lavoro di

composizione che effettua lo studioso che applica la lettura critica. Esistono già alcune sperimentazioni che hanno accolto la struttura del commentario nelle discipline performative, ad esempio la studiosa Jiule Dunn propone un approccio collaborativo al video per esplorare nuovi modi per valorizzare il materiale video²⁴. I ricercatori chiamati a decidere la tipologia di partecipazione dell'utente attraverso una frammentazione dell'opera teatrale digitale, esplorano modi per valorizzare il materiale video cercando di strutturare e poi formalizzare i loro commenti nella fase di analisi dei dati del lavoro di ricerca. Così gruppi di ricercatori discutono formalmente i dati video in dettaglio, registrando le conversazioni e aggiungendole al materiale video o alla trascrizione. Costruiscono una memoria interpretativa che guida le successive visite di altri utenti, creando informazioni similari ai codici inseriti dai Masoreti ai margini laterali della Bibbia Ebraica.

In questo momento c'è urgenza di questa tipologia di studiosi delle arti performative, specialisti del trattamento digitale delle fonti teatrali per creare memorie future accessibili attraverso una lettura critica e intertestuale, ma anche visivamente partecipative e interattive. Il metodo che va seguito necessita di un forte ruolo del ricercatore nella curatela e nella creazione dell'oggetto digitale; la documentazione audio e video deve essere utilizzata come una traduzione viva, una fonte pronta per essere commentata attraverso documenti eterogenei e rielaborata, in caso, dall'utente, che lascia traccia del suo passaggio.

Riferimenti Bibliografici

AA.VV., *Biblioteche digitali in Italia. Scenari, utenti, staff e sistemi informativi. Rapporto di sintesi del Progetto Digital Libraries Applications*. Coordinato e curato da A. M. Tammaro in collaborazione con S. Casati e D. Luzzi. Fondazione Rinascimento digitale, 2006.

AA.VV., Associazione italiana di cinematografia scientifica, *XXVI Congresso dell'Associazione Internazionale di cinematografia scientifica di Madrid*, Tip. Totonelli, Roma dicembre 1972.

S. Arduini, *Traduzioni in cerca di un originale*, Editoriale Jaca Book, Milano 2021.

V. Bazzocchi, *L'organizzazione bibliografica del catalogo*, in V. Bazzocchi, P. Bignami (a cura di), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carocci Editore, Roma 2013.

²⁴ Cfr. J. Dunn, *Video in drama research: formalising the role of collaborative conversations within the analysis phase*, in «Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance», vol. 15, issue 2, 2010, pp. 193-208.

- V. Bazzocchi, *Il catalogo delle videoteche teatrali*, in «IBC Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali», rivista dell'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Bologna 2001.
- M. T. Biagetti, *Sviluppi e trasformazioni delle biblioteche digitali: dai repositories di testi alle semantic digital libraries studi*, in «AIB Studi», vol. 54, n. 1, 2014.
- M. T. Biagetti, *Organizzazione della conoscenza, esigenze della ricerca semantica e soluzioni informatiche*, in F. Sabba (a cura di), *Noetica versus Informatica. Le nuove strutture della comunicazione scientifica*. Atti del Convegno internazionale, Roma, 19-20 novembre 2013, Olschki, Firenze 2015.
- J. Dunn, *Video in drama research: formalising the role of collaborative conversations within the analysis phase*, in «Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance», vol. 15, issue 2, 2010.
- M. Ferraris, *Documanità, filosofia del mondo nuovo*, Editori Laterza, Roma 2021.
- G. Giannachi, *Archiviare tutto, una mappatura del quotidiano*, Treccani, Roma 2021.
- F. Marotti, *Note di metodo per lo studio del teatro della regia*, in «Biblioteca Teatrale», n. 8, Roma 1973.
- A. M. Monteverdi, F. D. D'Amico, V. Sansone, *Giacomo Verde. Attraversamenti tra teatro e video (1992-1986)*, Milano University Press, Milano 2022.
- F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Liberamente, 2018.
- M. Reason, *Archive or Memory? The Detritus of Live Performance*, New Theatre Quarterly, 2003.
- D. Sabatini, *L'insegnamento del Teatro attraverso il film antropologico*, in «Biblioteca Teatrale», vol. 99-100, Roma 2011.

Strade secondarie. Il documentario Alessandro Fersen. L'essere in scena: dagli archivi a YouTube

Paola Bertolone

Università degli Studi di Roma La Sapienza

Abstract

L'articolo descrive il lavoro che ha preceduto la realizzazione del documentario del 2004 *Alessandro Fersen. L'essere in scena* e contestualizza l'evento per cui è stato progettato e dove è stato proiettato la prima volta. Si discute la selezione dei materiali visualizzati e le scelte decretate dalla narrazione in una struttura video, anziché una mostra o una più tradizionale formula saggistica. L'intento del saggio è di evidenziare la processualità con cui sono riutilizzati i materiali esistenti nel documentario (fotografie, volumi, bozzetti, registrazioni audiovisive ecc. provenienti da Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, RAteche, archivi privati), disponibile sul canale YouTube dell'università di Siena in italiano e in traduzione inglese sul sito della Columbia College Chicago. Il documentario *Alessandro Fersen. L'essere in scena* costituisce un esempio di rielaborazione dei materiali e di valorizzazione delle fonti, secondo una concezione scientifica della documentazione intertestuale del performativo.

The article describes those steps that came before the making of the 2004 documentary *Alessandro Fersen. Being on Stage*, contextualizes the project in itself and the event where it was screened for the first time. The article discusses why some materials were chosen and how those materials became part of a video storytelling, instead of an exhibit, or a more traditional essay. The main attempt is addressing the process of re-use of existing documents inside the documentary (photos, books, theatrical sketches, audio and video recordings and so on, from Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, RAteche, private archives). The documentary is now available in Italian on the Siena University YouTube channel and with English subtitles on the Columbia College Chicago website. *Alessandro Fersen. Being on Stage* is an example of documentation's reworking and source enhancement, following a scientific concept of performative intertextual documentation.

Parole chiave/Key Words

Alessandro Fersen, documento, archivio, video

Alessandro Fersen, document, archive, video

DOI: 10.54103/conessioni/18693

A tre anni dalla scomparsa di Alessandro Fersen, avvenuta il 3 ottobre 2001, il 16 novembre 2004 si tiene la Giornata di Studi a lui dedicata presso la Casa delle Letterature in Roma¹. Al termine della Giornata di Studi viene proiettato il documentario *Alessandro Fersen. L'essere in scena*, oggetto specifico di questo articolo. Il documentario presentato in quella sede verrà arricchito con immagini riprese durante la Giornata di Studi, integrate da una mia breve introduzione e sarà in seguito edito in DVD insieme al volume *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, di cui sono autrice (link al documentario in nota)².

Molta parte della vita di Alessandro Fersen (Łódź 1911 – Roma 2001), nome d'arte di Aleksander Kazimierz Fajraizen, vale a dire il suo percorso come regista, autore drammatico e filosofico, pedagogo, sperimentatore, teorico del teatro, si è svolta sotto il segno della inattualità con le modalità e con le questioni del suo tempo (un suo articolo del 1950 si chiamava, non a caso, *Teatro inattuale*³). Il titolo *Strade secondarie* si riferisce a tale andamento lontano dai flussi del pensiero dominante, secondo una traiettoria di ricerca sul campo e di produzione saggistica che lo ha visto molto spesso impegnato in termini decisamente pionieristici, a cominciare da quella congiunzione fra teatro e antropologia che Fersen sperimenta a partire dalla fine degli anni Cinquanta. L'aggettivo secondario non ha qui nessuna valenza negativa, piuttosto vuole significare un percorso più complesso, meno rapido, ma compensato dalla possibilità di osservare molti più dettagli, di entrare più in contatto con il fenomeno, proprio come avviene con una strada provinciale, rispetto ad un'autostrada.

Come dichiara Ferruccio Marotti, Fersen comprese molto presto la condizione di “inadeguatezza” del teatro, il suo, chiamiamolo, anacronismo, donde una condizione storica liminale:

¹ La Giornata di Studi, da me curata, è stata realizzata con il sostegno dell'allora Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università La Sapienza e dell'allora denominato MIBACT. Importante supporto è stato offerto da Silvia Carandini, in qualità di direttore del Dipartimento, nonché dalla associazione PAV. Per *Alessandro Fersen. L'essere in scena* (col. 60') hanno collaborato Salvatore Casaluci per riprese e montaggio, assistenti Isabella Tartaglia e Giorgio Felici.

² P. Bertolone, *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009. Il documentario è ora disponibile ai seguenti link. Columbia College Chicago, versione originale con sottotitoli in inglese: <https://colum.hosted.panopto.com/Panopto/Pages/Viewer.aspx?tid=e51ce113-dc1a-44e4-9fe5-aea1016edd46>; Centro Digi-Lab, Università La Sapienza di Roma <https://digilab.uniroma1.it/risorse/alessandro-fersen-1911-2001>; Università di Siena <https://www.youtube.com/watch?v=0eKxmvauJBU> (ultimo accesso 7/11/2022).

³ A. Fersen, *Teatro inattuale*, in «Sipario», n. 46, febbraio 1950.

La cosa che mi colpì fin dall'inizio di Fersen, negli anni in cui ancora il teatro borghese sembrava avesse una vita lunga e duratura, fu la sua incredibile capacità di scegliersi un percorso separato. Fersen era già convinto, come pochi di noi, assai più giovani di lui, che il teatro della borghesia fosse morto⁴.

Il titolo dell'articolo vuole anche evocare il retroscena della realizzazione del documentario. Il progetto iniziale della Giornata di Studi doveva concludersi con l'inaugurazione di una mostra con documenti e materiali di varia natura appartenuti a Fersen, custoditi presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Sono state le mancate risorse a decretare la soluzione di produrre, al posto di una mostra, la creazione del meno costoso documentario *Alessandro Fersen. L'essere in scena*. Una seconda opzione, una strada allora considerata come secondaria, che si è rivelata invece estremamente efficace e funzionale a permettere una diffusione della sua opera non solo attraverso gli scritti.

Ma il titolo allude inoltre a un terzo significato, cioè alla possibilità di un ri-uso, un secondo uso, di documenti e non mi riferisco solo a materiali cartacei, quali fotografie o locandine, ma anche a registrazioni sonore e filmati che, nati per una diversa destinazione e definiti secondo un contesto altro, vengono riutilizzati nel documentario conoscendo così una nuova, una seconda, narrazione. Nell'articolo affronto quindi anche una tematizzazione del discorso riguardante la possibilità di perseguire delle interpretazioni rinnovate a partire da materiali preesistenti, discorso molto dibattuto entro il circuito di studi delle discipline sullo spettacolo dal vivo e sulla loro documentabilità. Nella consapevolezza dell'importanza di un'analisi intertestuale dei documenti, dunque di una concezione allargata di cosa si debba intendere appunto per documento, rientra il caso della documentazione ottenuta con strumenti audio e video.

Il punto di vista specifico che contraddistingue il video come documento sullo spettacolo, nonché la sua problematica accoglienza nell'ambito degli studi, è così formulata da Desirée Sabatini:

Per la storiografia teatrale il rapporto con le fonti è stato sempre controverso a causa della necessità di condurre le indagini su un oggetto, sempre originale, attraverso tutti quei diversi elementi che vi alludono: testi drammaturgici, epistolari, cronache, disegni, raccolte di memorie, biografie etc., portando avanti una analisi di tipo intertestuale. Il documento audiovisivo è quindi una fonte molto autorevole, che non vuole sostituire

⁴ F. Marotti, *Alessandro Fersen, un ricordo*, in P. Bertolone, *op. cit.*, pp. 227-228.

l'evento stesso, non vuole coincidere con il fenomeno documentato, ma offre la possibilità di osservare l'oggetto di studio isolandolo dal contesto, frammentandolo in singoli elementi. Il valore documentario dell'audiovisivo è stato riconosciuto fin dalla sua origine ma a causa della sua natura complessa, molto spesso in contraddizione con il teatro stesso, ha portato la critica ad accettarlo e al tempo stesso a diminuirne l'efficacia nel processo semiotico⁵.

Come metodo, mi riferirò allo scorrere delle immagini riportando il *timecode*, offrendo delle riflessioni che toccano, variamente, i tre livelli di senso sopra esplicitati. La possibilità di seguire facilmente, data dai *link*, mi consente di evitare spiegazioni troppo dettagliate che potrebbero appesantire la lettura.

La fotografia con cui si apre il documentario (da 00.01), di piccolo formato e conservata come tutti gli altri materiali cartacei al già citato Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Fersen, è stata realizzata durante il suo soggiorno in Brasile (forse a Salvador, Bahia) nel 1958. Il nome del fotografo è sconosciuto, ma potrebbe trattarsi del celebre studioso di Candomblé, etnologo, antropologo e fotografo Pierre Verger che viveva stabilmente a Salvador, Bahia, dalla metà degli anni Quaranta e che ha creato nel 1988 la Fondazione Pierre Verger⁶. O ancora, più probabilmente, dell'antropologo americano Robert Leonard Carneiro, che Fersen afferma esplicitamente di aver incontrato, attribuendo a lui il ruolo di contatto con gli esponenti del Candomblé di Bahia. Dichiara infatti:

Negli anni '58-'59 sono andato in Brasile e subito appena giunto sono andato a trovare un famoso antropologo, Carneiro, il quale mi ha fatto una presentazione per un dignitario, chiamiamolo così, di una tribù che viveva, agiva a nord di Bahia e che svolgeva i suoi riti nella foresta, credo alle ultime pendici della grande foresta brasiliana. Ci sono andato e ho conosciuto questo antropologo che mi ha introdotto nella comunità [...]⁷.

Alessandro Fersen non ha purtroppo lasciato molte notizie circa la sua permanenza in Brasile, durata mesi al termine della tournée col Teatro Stabile di Genova, al fine di immergersi nella dimensione rituale del Candomblé⁸. La scelta di enfatizzare quest'immagine (non

⁵ D. Sabatini, *Ipotesi di ricerca nel campo del teatro filmato*, in «Biblioteca Teatrale», nn. 81-82, gennaio-giugno 2008, pp. 216-217.

⁶ Si tratta per ora solo di un'ipotesi, da verificare, suggeritami da Francesca Bassi, che ringrazio molto. Questo il *link* alla Fondazione Pierre Verger <https://www.pierreverger.org/en/> (ultimo accesso 7/11/2022).

⁷ P. Bertolone, *op. cit.*, pp. 184-185.

⁸ Questa affermazione si basa su quanto è stato depositato al sopracitato museo genovese, ma non si esclude possa esserci altra documentazione.

solo metaforicamente ma alla lettera ingrandendola) è nata dalla constatazione che pare essere l'unica testimonianza fotografica di un momento cruciale, un vero e proprio snodo nella vita di Fersen, un'esperienza che ha determinato la sua direzione di ricerca. La sua permanenza e la frequentazione dei riti nei *terreiros* "notte dopo notte, per mesi", usando le parole udibili nel documentario, sono state propedeutiche all'acquisizione di consapevolezza e di tecniche sperimentate in seguito con la denominazione di mnemodramma. Possiamo definire le persone con cui fu in contatto e che gli permisero di "venire accettato dalla comunità", come strumenti ancora viventi di una dimensione che l'occidente, secondo il costrutto interpretativo da lui prospettato, ha perduto⁹. Nell'incontro con il Candomblé Fersen ha la rivelazione *in corpore vivo* di quanto fino ad allora aveva intuito in termini teorici soprattutto per il tramite degli studi di Lévy-Bruhl e, si può aggiungere, abbozzato in pur distanti esiti filosofici, tanto da portarlo a dichiarare che sia stata "la più grande lezione di teatro che io abbia ricevuto" (da 00.45).

Certamente la foto è stata scattata nell'intento più ovvio insito nell'atto fotografico, vale a dire testimoniare un semplice esserci stato, quindi uno scopo non celebrativo, né volutamente intenzionato a comunicare delle informazioni. Questa immagine, con Fersen raggianti mentre suona un tamburo, assume invece nel documentario una centralità piena, proprio in conseguenza del suo porsi all'inizio a segnalare la preziosità della scena fotografata, sia sul versante personale, sia per la rilevanza sul piano della ricerca teatrale che se ne ricava a posteriori. L'immagine veicola una sequela di riflessioni che in buona parte devono ancora essere esplorate e che concernono la relazione, tutta da ricostruire nel dettaglio, fra mnemodramma e Candomblé brasiliano. Tale implicazione, che lo scatto eseguito nel 1958 con ogni probabilità non prevedeva, deriva da una lettura a posteriori, da un'interpretazione successiva introdotta attraverso il documentario, a sostegno della possibilità implicita in questo dispositivo di variare la narrazione riutilizzando materiali pre-esistenti e convogliando nuove diramazioni semantiche.

La struttura del documentario si presenta come circolare. L'ultima sezione, quella concernente la Giornata di Studi, si chiude infatti con le riprese dell'avvio della proiezione

⁹ Cfr. G. Polacco (a cura di), *La dimensione perduta. Alessandro Fersen 1957-1978. Ventun anni di Laboratorio Teatrale*, Stet, Roma s. d. ma 1978.

del documentario nella sala dove fu ospitata (da 59.28). *Alessandro Fersen. L'essere in scena*, come già spiegato sopra e come viene descritto nella sezione introduttiva (da 00, 56) è suddiviso in quattro parti, cioè *Biografia* (da 02.25), *Ricerca* (da 12.15), *Studio Fersen di Arti Sceniche* (da 17,58), *Regia* (da 26.30), cui appunto sono stati integrati dei brani ripresi durante la Giornata di Studi del novembre 2004. Con l'andamento circolare si è voluto mettere in risalto non solo il prodotto audiovisivo in sé, ma soprattutto l'avvenimento per cui era stato progettato e la sua ricezione durante la Giornata di Studi. Così, protagonisti non sono solamente i relatori durante momenti del loro intervento (fra gli altri: Silvia Carandini, Marco Colli, Sandro D'Amico, Gianni Di Gregorio, Ariela Fajrajzen, Ferruccio Marrotti, Claudio Meldolesi, Paola Pitagora, Teresa Viziano (da 49.47), ma anche nei frangenti che lo precedono, nonché il pubblico partecipante alla Giornata di Studi e alla proiezione del documentario. Un'attenzione, questa della ricezione, che si pone come imprescindibile ormai nel discorso riguardante lo spettacolo e che nel documentario viene traslata nell'evento organizzato alla Casa delle Letterature

La voce di Santuzza Calì è chiamata a "salutare" la Giornata di Studi (da 49.35) mettendo in primo piano in questo caso il suo forte legame con Fersen (come testimoniato dalle due fotografie che li ritraggono a passeggio, da 02, 35) di cui fu a lungo collaboratrice, cooptata a ideare i costumi per numerosi spettacoli¹⁰. Santuzza Calì insieme a Emanuele Luzzati sono enfatizzati nel documentario, proprio in virtù della loro significativa presenza nel lavoro registico di Fersen (sezione regia da 26.30).

Come si diceva prima, nelle intenzioni si intendeva organizzare un evento espositivo da inaugurare con la Giornata di Studi, ma assai prosaici motivi di *budget* hanno impedito tale progetto, dirottato in seconda battuta sulla realizzazione di un documentario che potesse sostituirsi alla mostra. L'effetto di tale proponimento è stato quello di tentare deliberatamente di "mostrare" il maggior numero di testimonianze possibili, cioè di dare massima visibilità ai materiali sia cartacei, come locandine, fotografie, memorie, sia d'altra natura, come libri, quadri¹¹, registrazioni sonore e audiovisive, entro un differente

¹⁰ Gli spettacoli che vedono la presenza di Santuzza Calì come costumista sono: *Le diavolerie. Appunti sull'angoscia* (1967), *Golem* (1969), *Edipo re* (1972), *Leviathan* (1974), *Fuenteovejuna* (1975), *La fantesca* (1976), *Trittico* (1977), *Leonce e Lena* (1977), *Spudorata verità* (1978), *Il dibuk*, opera (1982).

¹¹ Il ritratto eseguito da Mario Mafai nel 1943 (da 02.25) compare in numerose fotografie.

contenitore, quale appunto quello di un documentario. In altre parole, il frutto che ne seguì non fu, almeno inizialmente, che un intento di emulazione di una mostra in formato diverso (da 51.50). Presto fu ovvia la necessità di altre categorie narrative rispetto a un'esposizione, ma rimase forte l'ipotesi della massiccia presenza di materiali visualizzati, cioè di fornire agli spettatori una comunicazione il più possibile diretta con gli oggetti, più che una descrizione filtrata attraverso interventi soggettivi, come sarebbe stato più semplice produrre, ad esempio con una classica voce narrante fuori campo.

Implicita nell'operazione era la possibilità di riattivare in coloro che avevano conosciuto o collaborato con Fersen, o naturalmente di attivare per la prima volta, l'esperienza del suo pensiero, della sua visione della cultura, in modo particolare della cultura dello spettacolo. Lungi dal voler essere un monumento agiografico, il documentario si voleva come scommessa sulla trasmissione di senso, tramite un dispositivo che fa sua la promessa della riproducibilità come varco verso il futuro, come sua vera e propria riattivazione. Pur non trattandosi di un video destinato a forgiare uno strumento critico su specifiche performance, quindi non avendo uno scopo di precisa documentazione, si trattava comunque di formazione di memoriale a partire da un giacimento archivistico performativo di fotografie, filmati, locandine, registrazioni sonore ecc. Negli scritti di Philip Auslander si rinvengono illuminanti riflessioni riguardanti la funzione della memorializzazione dello spettacolo che scardinano una potente gabbia interpretativa: quella dell'impossibilità di documentarlo. Lo scarto da lui proposto, com'è noto, consiste nello spostamento dell'asse ermeneutico dalla performance-documentazione, all'asse documento-fruizione:

One of the central argument of this book is that, ultimately, the ontological relationship between a performance and its documentation is far less interesting and significant than the phenomenological relationship between the document and the beholder who experiences the performance from it [...]¹².

Ancora più incisive meditazioni, un affondo ulteriore, sono rese manifeste nella definizione stessa di evento performativo quale statuto fondato proprio in virtù dell'essere

¹² P. Auslander, *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*, University of Michigan Presse, 2018, p. 15.

documentato, piuttosto che sulla presenza diretta da parte di un pubblico privilegiato.

Scrive Auslander:

The conventional view is that performances happen and are witnessed directly by an audience that has a privileged experience of the performance; documentation seeks to capture this event in some way, but those who know the performance only from its documentation know only an impoverished version of it, compared with the experience of the audience who witnessed it at firsthand. I argue against this view by proposing that events are constituted as performances not through the presence of an audience but, rather, through the act of documentation itself. I suggest that such acts can be compared with performative locutions in the sense that documenting an event as a performance is the act that constitutes it as such¹³.

Eccezione alla scelta di fondo di non avere un “discorso” setacciato da un unico punto di vista, è costituita dalle due interviste appositamente effettuate a Ferruccio Marotti, seduto nel buio della platea del Teatro Ateneo dell’Università La Sapienza (es. da 21.05) e a Emanuele Luzzati, accomodato in una poltrona sgargiante della sua casa genovese (es. da 38.25). Le loro voci e presenze fisiche sono tuttavia a loro volta segmentate e riplasmate in molteplici momenti del documentario, laddove la testimonianza si potesse prestare a sottolineare un concetto, oppure ad approfondire il significato di quanto già espresso, o a introdurre nuove letture rispetto a un avvenimento e così via, secondando le analogie. Anche nel caso delle due interviste quindi è prevalsa l’ipotesi di non limitarsi a radiografare il dato reale, proprio omettendo un’unica prospettiva unificante, pur in questo caso proveniente da fonti autorevoli. Non trasformate in voce narrante, le loro interviste assumono il rilievo di documenti viventi, nel tentativo di sfuggire a una monumentalità che impedisce una fruizione più libera. *Alessandro Fersen. L’essere in scena* si voleva infatti in sostanza “autoparlante”: un’utopia certamente nella sua dimensione assoluta, ma una direzione cui tentare di avvicinarsi come tensione linguistica, in fondo secondo una vecchia regola che regge la struttura del documentario in opposizione alla *fiction*.

Documentario costruito a partire quasi esclusivamente da materiali già dati, in modo particolare per ciò che concerne le parti audiovisive, *Alessandro Fersen. L’essere in scena* può probabilmente venire rubricato come videobiografia, dove sono presenti oggetti e contenuti assai eterogenei per genere, per spazi esplicitamente visualizzati o viceversa

¹³ P. Auslander, *op. cit.*, p. 16.

impliciti, per tempi cronologici cui si riferiscono, per tematiche coinvolte. E tuttavia risultava impossibile non introdurre un ritmo, dunque una narrazione, pena la pura e semplice elencazione dei fatti, la possibilità di vedere meri documenti digitalizzati con un effetto banalmente classificatorio-archivistico.

La necessità imprescindibile di mettere a fuoco una struttura narrativa unificante è stata risolta fundamentalmente sul piano extra-diegetico, le cui principali regole sono state:

- Crediti come incipit o informazioni integrative sono introdotte in forma di didascalia su campo nero (es. 12.05);
- La grafica dei caratteri è stata mantenuta identica;
- Laddove sono state utilizzate delle registrazioni sonore provenienti da fonti radiofoniche o interviste audio dello stesso Alessandro Fersen compagno degli identici colori pastello di fondo e delle scritte che seguono quanto viene pronunciato a voce (es. da 03.44 o da 04.42).

Tali regole hanno costituito il collante, tutto sommato non così neutro, dell'intera operazione di *découpage* a partire da scene già esistenti (quasi tutte di provenienza da RaiTeche, es. da 10.58), accanto a un girato realizzato appositamente quali le interviste e alle riprese dei materiali cartacei, avvenute al Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova nel giugno 2004. Funzione rilevante, che testimonia in modo palese la valenza di strumento critico assunto dal documentario, hanno le didascalie che connettono le sezioni, arricchiscono le notizie, segnalano le fonti di provenienza delle immagini, completano gli enunciati verbali e visuali laddove non è stato possibile agire diversamente, giungendo così a costituire quella soglia-cornice che separa e segnala il contenuto.

All'ultima tipologia di riprese, cioè quelle effettuate al Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, è stata attribuita grande rilevanza e cura, secondo le intenzioni sopra descritte, in un momento in cui, va detto, l'idea della digitalizzazione dei documenti cartacei non era promossa in termini istituzionali. I materiali selezionati per il documentario, fra i numerosi presenti nel Fondo, hanno potuto dunque essere conosciuti e fruiti senza ricorrere a ulteriori finanziamenti pubblici.

Come avverte in modo precettistico Desirée Sabatini, sostenendone l'importanza processuale, i brani video utilizzati in *Alessandro Fersen. L'essere in scena* dichiarano sempre la loro provenienza, in modo da rendere esplicita la fonte e mantenere quel patto di trasparenza che sta alla base dell'indagine scientificamente fondata:

Nel *découpage* di materiale eterogeneo la finalità è quella di costruire un'analisi critica e didattica di una specifica espressione teatrale. La macrostruttura tende alla comprensione di un fenomeno teatrale ed è anche la dimostrazione di uno studio, le immagini presentate sono di supporto all'analisi e si trasformano in documento critico [...] Il montaggio procede per accostamenti di frammenti di video che nell'insieme costruiscono un montaggio originale con un nuovo significato, ma il montatore non può sottrarsi in alcun frangente all'analisi delle sequenze che utilizza; ogni pezzo teatrale scelto deve essere isolato dal suo contesto per dimostrare le tesi del filmato ma non può essere stravolto nel suo significato originario, non può essere montato senza seguire le regole dell'*editing* teatrale, soprattutto per quanto riguarda gli stacchi, ed infine deve esserne dichiarata la fonte originaria all'interno del filmato teatrale stesso¹⁴.

La variante alla grammatica della struttura prima descritta si riscontra nel finale, dove si enfatizza la collocazione dei materiali, provenienti dalla sua casa romana, presso il Fondo Fersen del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. In modo particolare la ripresa si sofferma sulla sua scrivania ivi trasportata e che nella ripresa effettuata riproduce, "musealizzandola" (da 47.30), la scrivania quale si presentava con i numerosi fogli sparsi, dattiloscritti e manoscritti, a testimonianza di un lavoro febbrile, accanto a volumi aperti o impilati, volumi che presentano sottolineature e che sono esposti in modo tutt'altro che casuale. Quelle letture sono piuttosto delle spie indicative, meglio ancora una ricostruzione "rappresentata", dei suoi riferimenti intellettuali e dei dialoghi interiori fra lui stesso e gli autori di quei libri.

Solo questo caso particolare vede la musica utilizzata con un significato anch'esso documentale, dal momento che è stata impiegata una cassetta audio, a lui appartenuta: il *Concerto n. 1* di Chopin, nell'esecuzione di Martha Argerich, London Symphony Orchestra, direttore Claudio Abbado. Si è trattato di un chiaro omaggio al suo retaggio biografico, alla sua nascita in quella Łódź, ora Polacca, ma che al momento della nascita di Fersen era in Russia, per poi passare brevemente alla Germania e all'Impero Austro-Ungarico. Un

¹⁴ D. Sabatini, *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 39-41.

accenno alle sue nazionalità e alla metamorfosi del suo cognome originario, simbolico di uno sradicamento spesso sperimentato e che si ripropose anche in Italia¹⁵, sono contenute nella sezione *Biografia*. Il passaporto che viene mostrato è un'ovvia metafora di tale condizione esistenziale (da 02.44).

Nel finale del documentario l'ascendenza polacca è dunque implicitamente richiamata attraverso il suo compositore più celebre, attraverso una composizione da lui spesso ascoltata e che circonda nel documentario in termini quasi "diegetici", con ciò intendendo in funzione non ornamentale o di raccordo di struttura. La dimensione romantica e sottilmente patriottica della musica di Chopin voleva raccontare anche questo aspetto dell'animo di Fersen: il suo legame personale e familiare, sempre rimasto strenuo, con la natia Polonia. Nel corso di un'intervista risalente al luglio 1996, così dichiarava rispetto alla sua relazione biografica, viscerale, con la Polonia, ma anche trasmessa dal contesto familiare e vissuta sul piano intellettuale:

I miei genitori erano dei polacchi indipendentisti - la Polonia non c'era – completamente legati al mondo slavo, tanto che io ho saputo di essere ebreo a diciassette, diciott'anni, non lo sapevo neppure, si viveva in mezzo a una colonia di polacchi tutti slavi. I miei erano totalmente laici, mio padre era andato giovane a studiare all'università di Anversa e si era laureato in scienze commerciali; era completamente ateo, lontano dalla religione. Mia mamma addirittura apparteneva a una famiglia feudale, mio nonno era un feudatario dello Zar, quindi patriottismo, bandiere polacche, biblioteca polacca, ne ho ancora là (indica in alto sulla libreria) tutte quelle ultime file di volumi sono in polacco e quindi sono vissuto in questo ambiente [...] Io sapevo solo della Polonia. Parlo un polacco purissimo, antico, che sbalordisce i polacchi di oggi perché non lo sanno più parlare; dico delle lettere che loro non sanno più pronunciare. Mia mamma passava ore con noi davanti alla finestra a insegnarci dove mettere la lingua per dire certe lettere, mentre è venuta su una classe sociale che non ha avuto questa educazione¹⁶.

Intenzione analoga, in questo caso un'associazione nei confronti di un retaggio più genericamente slavo, è insita nell'utilizzo di brani provenienti dalla *Suite n. 1* e *Suite n. 2 for Jazz Orchestra* di Dmitri Shostakovich, nell'esecuzione diretta da Dmitri Kitajenko (da 46.05). La musica del compositore russo, per il suo andamento ludico e la tessitura brillante, si prestava a legare le immagini di documenti diversi, tutti relativi agli esiti registici

¹⁵ Fersen ottiene la cittadinanza italiana nel 1952, grazie a un documento inviato alla Questura di Roma sottoscritto, fra gli altri, da: Antonio Baldini, Alberto Bemporad, Carlo Emilio Gadda, Goffredo Petrassi, Giuseppe Ungaretti. La richiesta precedentemente avanzata nel 1946 era stata respinta.

¹⁶ P. Bertolone, *op. cit.*, pp. 197-198.

di Fersen, spesso connotati da una peculiarità che Luzzati definisce “coreografica”, non certo in senso letterale, ma per l’insistenza sulla qualità e precisione del movimento (da 26.57). E a tale proposito cito una rapida ma incisiva dichiarazione di Ferruccio Marotti:

Io ero ragazzo, mi ero appena iscritto all’Università e l’improvvisa conclusione di quell’esperienza scenica [la scuola di Fersen al Teatro Ateneo; *n.d.a.*] ricca di stile e di una fantasia estranea al nostro mondo teatrale (anni più tardi, quando vidi a Mosca la *Turandot* di Vachtangov, compresi qual era il punto di riferimento di Fersen) mi parve una perdita grave¹⁷.

L’apporto scientifico al documentario, la cui prioritaria funzione non è una ricostruzione divulgativa nel senso banalizzante, consiste soprattutto nella messa a fuoco delle sezioni che assecondano specificità pertinenti all’opera di Fersen. Il suo impegno sul piano pedagogico, cioè nella formazione degli attori, è così raccontato nel capitolo *Studio Fersen di Arti Sceniche*, mentre al suo più che trentennale scandaglio nella ricerca di laboratorio è dedicata la parte intitolata *Ricerca* e al suo lavoro come regista la sezione *Regia*. Si è dunque cercato di descrivere, attraverso una selezione di materiali che fossero adeguatamente comunicativi, tutte le superfici del prisma, senza trascurare anche quegli elementi più di carattere personale che sono confluiti nella *Biografia*. La conoscenza approfondita dell’opera complessiva di Fersen è stata dunque condizione ineliminabile della possibilità di realizzare un documentario su basi fondate storicamente, nell’intento esplicito di produrre un documento critico. L’importanza dell’investigazione in profondità e del rigore come metodo, in un’epoca dominata dalla contraffazione e dalla superficie, sono la lezione che Fersen ha saputo trasmettere.

Elemento centrale del documentario è, *last but not least*, la voce dello stesso Fersen, che si sente in estratti da interviste alla radio, in registrazioni chiamiamole *bootleg* di lezioni tenute allo Studio di Arti Sceniche (da 24.50), in filmati provenienti da RaiTeche. La possibilità di ascoltarne la voce, o sarebbe più corretto dire al plurale le voci, dal momento che anche l’emissione muta a seconda del tempo e delle circostanze, assume un ruolo volutamente prioritario in *Alessandro Fersen. L’essere in scena*. La percezione della qualità memoriale insita nel registro vocale, l’irruzione sensoriale che provoca, è fatto risaputo e per tale

¹⁷ F. Marotti, *op. cit.*, p. 226.

motivo si è concesso il più ampio spazio possibile all'ascolto, senza filtri, senza interventi o commenti, delle registrazioni esistenti della sua voce che, a ben vedere, può forse essere considerata la paradossale "voce narrante" del documentario.

La conclusione è dunque lasciata alla sua voce che sembra ri-aprire il discorso sulla relazione fra teatro e documento su di un registro che definisce tale funzione memorialistica, sebbene gratificante, come "esanime" (da 47.10). E tuttavia, smentendolo, attraverso questo prodotto video possiamo rivedere, riascoltare, in una parola ri-vivere quegli eventi.

Riferimenti Bibliografici

- P. Auslander, Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective, in «PAJ», n. 102. 2012.
- P. Auslander, *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*, University of Michigan Presse, 2018.
- C. Baldacci, *Reenactment. Errant Images in Contemporary Art*, in C.F.E. Holzhey e A. Wedemeyer (a cura di), *Re-: An Errant Glossary*, Cultural Inquiry, n. 15, 2019 (ICI Repository Berlin).
- B. Barba, *Santi, demoni e orixas. Odoya e la mistica del Candomble*, Odoya, Bologna 2020.
- F. Bassi, *L'efficacité des passions : sensibilité et identité chez l'initié au Candomblé*, in «Etnográfica Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia», vol. 17, n. 3, 2013.
- P. Bertolone, *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009.
- A. Fersen, *Teatro inattuale*, in «Sipario», n. 46, febbraio 1950.
- A. Fersen, *Il teatro, dopo*, Laterza, Roma-Bari 1980 (ristampa Bulzoni 2011).
- A. Fersen, *Critica del teatro puro*, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, Akropolislibri, Genova 2013
- J. Green, *Mnemodrama in Action. An Introduction to the Theatre of Alessandro Fersen*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2019.
- G. Polacco (a cura di), *La dimensione perduta. Alessandro Fersen 1957-1978. Ventun anni di Laboratorio Teatrale*, Stet, Roma s. d. ma 1978.
- D. Sabatini, *Ipotesi di ricerca nel campo del teatro filmato*, in «Biblioteca Teatrale», nn. 81-82, gennaio-giugno 2008.
- D. Sabatini, *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*, Bulzoni, Roma 2010.

R. Schneider, *Performance Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactement*, Routledge, New York 2011

D. Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Artemide, Roma 2019

Biografia dell'autrice/ Author's biography

Paola Bertolone. Professore Associato di Storia del teatro all'Università La Sapienza di Roma. Fra le sue pubblicazioni: *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009; *Moni Blues. Il teatro di Moni Ovadia*, UniversItalia, Roma 2012; *Sarò bella e vincente. Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2018; *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Artemide, Roma 2021.

Paola Bertolone. Associate Professor, History of Theatre, Università La Sapienza of Rome. Among her publications: *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009; *Moni Blues. Il teatro di Moni Ovadia*, UniversItalia, Roma 2012; *Sarò bella e vincente. Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2018; *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Artemide, Roma 2021.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review

Immaginare il futuro di una complessa opera *mixed-media*: Il caso di *The Floating Museum* di Lynn Hershman Leeson¹

Gabriella Giannachi

Università di Exeter

Abstract

Recenti innovazioni riguardanti la documentazione della performance e i new media hanno rilevato l'importanza della documentazione del percorso di vita di questo tipo di opere. Per opera complesse come *The Floating Museum* di Lynn Hershman Leeson questo vuol dire considerare l'opera come un ibrido assemblaggio formato da documenti, record e documentazioni storiche e dalle loro rielaborazioni nel corso del tempo.

Recent innovation in performance and new media documentation has highlighted the importance of documenting the life trajectories of these works. For complex works such as *The Floating Museum* by Lynn Hershman Leeson this means considering the work as a hybrid assemblage made up of documents, records, and historical documentation, as well as their reworkings over time.

Parole chiave/Key Words

Documentazione; performance; mixed media; partecipazione.

Documentation; performance; mixed media; participation

DOI: 10.54103/conessioni/19535

¹ Traduzione italiana di Vincenzo Sansone. Articolo originale: Gabriella Giannachi, *Imagining the Future of a Complex Mixed-media Work: The Case of Lynn Hershman Leeson's The Floating Museum*, in «Stedelijk Studies Journal», n. 10, 2020. DOI: 10.54533/StedStud.vol010.art06. This contribution is licensed under a CC BY 4.0 license.

Negli ultimi vent'anni i musei hanno sistematicamente digitalizzato i contenuti dei propri archivi, utilizzando sempre di più i dati e i documenti prodotti attraverso questi processi, accanto ai documenti storici, per coinvolgere il pubblico online e offline¹. Per i musei d'arte, tale approccio ha comportato sempre più frequentemente anche la digitalizzazione dei materiali legati alla performance e ai nuovi media. Quando ciò è avvenuto, si è riscontrato che i musei spesso posseggono solo dati parziali relativi a questo tipo di opere. Tale constatazione ha a che fare con le questioni relative al modo in cui i musei originariamente documentavano performance e nuovi media, nonché con la complessità intrinseca della raccolta di documenti su questi generi specifici².

Anche gli artisti, oggi, digitalizzano spesso documenti storici sul loro lavoro, inviando frequentemente documentazioni esistenti delle loro opere che non fanno ancora parte delle collezioni museali alle università o alle biblioteche e agli archivi nazionali per scopi di conservazione. Tuttavia, la semplice digitalizzazione dei dati esistenti relativi a queste opere non è spesso sufficiente per generare documentazioni di alta qualità e rivolte al futuro che possano comunicare la complessità di un'opera alle nuove generazioni. Questo perché, come hanno suggerito Renée van de Vall, Anna Hölling, Tatja Scholte e Sannike Stigter, «Il significato di un oggetto e gli effetti che ha sulle persone e sugli eventi possono cambiare durante la sua esistenza», il che significa che dovremmo costruire le «vite» di questi oggetti «come traiettorie individuali»³. I progetti di digitalizzazione, tuttavia, raramente fanno riferimenti incrociati alla documentazione contestuale raccolta prima, durante o dopo un determinato evento dal vivo, il che significa che spesso si perde la relazione tra diverse versioni di un'opera o opere diverse che possono far parte di un corpus più ampio di opere.

In questo contesto, suggerisco che i progetti di digitalizzazione non dovrebbero solo digitalizzare i documenti e i record, ma anche tentare di catturarne il contesto e, durante

¹ Si veda, per esempio, *Tate's Archives and Access project*, 2012–2017, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-tate-britain-archives-access> (ultimo accesso 02/03/2020).

² G. Giannachi e J. Westerman (a cura di), *Histories of Performance Documentation*, Routledge, London e New York 2017.

³ R. van de Vall, H. Hölling, T. Scholte, S. Stigter, *Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation*, 2011, in https://www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/09/Reflections_on_a_Biographical_Approach_t.pdf (ultimo accesso 18/06/2020).

questo processo, generare nuove documentazioni e forse persino commissionare nuove opere d'arte che non trattino semplicemente i documenti creati o rimasti da determinate performance e nuovi media come prodotti storici, ma piuttosto come complessi assemblaggi *live* che tracciano la vita in evoluzione di un'opera. Per assemblaggio intendo non tanto il *readymade* o l'oggetto trovato, come è uso comune del termine nella storia dell'arte, ma mi riferisco piuttosto a un adattamento al campo dei performance e dei new media studies del termine filosofico usato da Gilles Deleuze e Félix Guattari in *A Thousand Plateaus* (1980)⁴. Il termine originale francese *agencement* si riferisce all'idea di una composizione come tropo per l'analisi della fluidità, della scambiabilità e della funzionalità multipla delle entità. Questo include la loro relazionalità o connettività ad altre entità. La nozione di assemblaggio, e quindi, più specificamente, quella di composizione, indica così la possibilità che sia l'assemblaggio piuttosto che l'entità di un'opera a fornirne il significato e il valore.

Documentazioni, documenti, record, fotografie, video, tweet, annotazioni, ecc., non sono solo resti di una performance, per usare il termine di Rebecca Schneider⁵, ma sono correlati^{6 7}, e sebbene sia ovvio che nessuno di questi termini è sinonimo di performance, o addirittura sinonimi tra di loro, poiché possono originarsi da momenti diversi nel tempo, essi fanno parte di una più ampia struttura rizomatica a cui mi riferirò qui come un assemblaggio. Importanti studi hanno delineato la storia e l'evoluzione di questo termine. Prima di analizzare con precisione come funzionano gli assemblaggi e qual è il valore di questo termine in relazione ai campi della documentazione sulla performance e sulla new media art, descriverò più in dettaglio cosa intendo per documentazione, documenti e record in questo contesto. Qui, seguendo Annet Dekker, tendo a riferirmi alla documentazione come alle scartoffie che di solito sono prodotte dai musei al momento dell'acquisto o dell'esposizione, così come a quello che viene creato dagli artisti per una serie di

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, trad. B. Massumi, The Athlone Press, Londra 1988.

⁵ R. Schneider, *Performance Remains*, Routledge, Londra e New York 2001.

⁶ A. Jones, 'Presence' in Absentia: *Experiencing Performance as Documentation*, in «Art Journal», vol. 56, n. 4, Inverno 1997, pp. 11–18.

⁷ B. Clausen, *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art* (Coll. Theory Series 3), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; Verlag für moderne Kunst, Nürnberg e Vienna, 2007.

motivazioni, a volte legate all'attribuzione di valore⁸. Altri ricercatori hanno utilizzato questo termine in vari modi e, naturalmente, questo termine ha una storia lunga e complessa che ha origine nel lavoro fondamentale di Suzanne Briet, *What is documentation* del 1951⁹ e ha condotto negli ultimi anni alla realizzazione di importanti studi sulla documentazione dei nuovi media, che sono ben riassunti nelle analisi sul campo di Dekker¹⁰ e Caitlin Jones¹¹. Ai fini di questo articolo, vale anche la pena ricordare la definizione di documentazione di Toni Slant come «il processo di archiviare documenti e di conservarli in modo sistematico per un accesso a lungo termine attraverso un archivio»¹², il che significa che, per lui, il processo di documentazione è indiscernibile da quello che altrove ho chiamato il sistema dell'archivio¹³. Qui, suggerisco che le documentazioni dovrebbero essere costruite come assemblaggi. Per comprendere il valore di questo suggerimento, è necessario fare ulteriori distinzioni tra i termini documento e record. Probabilmente, i documenti, come suggerisce l'etimologia del termine, tendono a insegnare e spesso comportano istruzioni, mentre i record sono generati come risultato di un'azione¹⁴. Pertanto, i documenti emergono come conseguenza della pianificazione o del pensiero sul futuro, mentre i record vengono creati come conseguenza di qualcosa che è accaduto in passato. Una documentazione, che spesso implica sia i documenti sia i record, è quindi rivolta sia al passato sia al futuro. Fotografie, video, tweet, annotazioni, ecc., sono dei record, ma possono anche essere documenti, far parte di documentazioni o addirittura essere parte di un'opera d'arte.

Il termine “assemblaggio”, come è stato sottolineato¹⁵, non si riferisce a una teoria, anche se altri interpreti sono giunti a considerarlo come tale¹⁶, e nemmeno il termine inglese riflette il fatto che il termine originale francese, *agencement*, «organizzare, disporre, mettere insieme», si riferisce meno a un raggruppamento o raccolta che a una

⁸ A. Dekker in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maître, V. Hediger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014, p. 149.

⁹ S. Briet, *What is documentation?*, trad. e curatela di R. E. Day e L. Martinet con H. G. B. Angheliescu, Scarecrow Press, Lanham, MD, 2006 [1951].

¹⁰ Dekker in Noordegraaf et al., *Preserving and Exhibiting Media Art*, pp. 149–169.

¹¹ C. Jones, *Surveying the state of the art (of documentation)*, 2008, in <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2125> (ultimo accesso 27/01/2020); cfr. anche <http://www.docam.ca/en.html> (ultimo accesso 27/01/2020).

¹² T. Slant (a cura di), *Documenting Performance*, Methuen, Londra 2017, p. 1.

¹³ G. Giannachi, *Archive Everything: Mapping the Everyday*, The MIT Press, Cambridge, MA 2016.

¹⁴ Dekker in Noordegraaf et al., *Preserving and Exhibiting Media Art*, p. 150.

¹⁵ M. DeLanda, *Assemblage Theory*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2016.

¹⁶ T. Nail, *What is an assemblage?*, in «SubStance», vol. 46, n. 1, 2017, pp. 21–37.

composizione o sistemazione¹⁷. Infatti, il termine implica «una molteplicità» che deve essere considerata «né una parte né un tutto»¹⁸, dove ciò che sta «in mezzo» agli elementi è tanto cruciale quanto l'assemblaggio stesso¹⁹. Manuel DeLanda suggerisce che una caratteristica distintiva degli assemblaggi sono le loro «proprietà emergenti», o «proprietà di un tutto causate dalle interazioni tra le sue parti»²⁰. Per DeLanda, gli elementi di questi insiemi mantengono la loro autonomia in modo che possano «essere staccati da un tutto e inseriti in un altro, entrando in nuove interazioni»²¹. Mentre il tutto e le parti sono sullo stesso piano ontologico²², ogni assemblaggio è un'entità individuale²³ che è formata da «componenti eterogenei» (cioè, i suoi materiali e manufatti simbolici) e può far parte di assemblaggi più grandi²⁴. Questa caratteristica dell'assemblaggio, che implica parti che si trovano su piani spaziotemporali diversi ma appartengono allo stesso piano ontologico, è significativa se si considera il rapporto tra i documenti, i record e la documentazione con le opere performative e le opere con i nuovi media.

Il caso studio qui discusso, *The Floating Museum*, illustra la complessità della documentazione di opere *mixed-media*. *The Floating Museum* potrebbe essere descritto, nel suo stato attuale, come un assemblaggio di documenti e record, di cui solo alcuni sono digitalizzati, che ora è conservato insieme alle documentazioni del resto dell'opera di Lynn Hershman Leeson presso il Department of Special Collections di Stanford University Libraries. *The Floating Museum* (1974-1978) era un museo temporaneo che comprendeva una serie di opere d'arte commissionate da oltre 300 artisti le cui visioni non si adattavano ai confini dei tradizionali spazi museali e delle gallerie. Le quote associative variavano da \$ 10 (Attivo) a \$ 500 (Patron). I partecipanti includevano Eleanor Antin, Bonnie Sherk, Darryl Sapien, Michael Asher, Newton Harrison e Helen Mayer Harrison, Terry Fox, Douglas Davis, Paul Cotton, Peter D'Agostino, Hilaire Dufresne, Robert Janz, Peter Wiehl, Robert Harris e Richard Lowenberg, così come la stessa Hershman Leeson.

¹⁷ T. Nail, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ Ivi, p. 23.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. De Landa, *op. cit.*, p. 9.

²¹ Ivi, p. 10.

²² Ivi, p. 13.

²³ Ivi, p. 19, corsivo originale.

²⁴ Ivi, p. 20.

The Floating Museum consisteva in due fasi curate da Hershman Leeson, una rinomata artista di San Francisco, per gli spazi pubblici a San Francisco (nella fase I) e in altre città negli Stati Uniti, in Italia e in Francia (nella fase II). La prima fase fu inaugurata il 6 novembre 1975 da due performance dell'artista della California del Sud Eleanor Antin: *King's Meditation*, al Palace of Fine Arts di San Francisco, e *Ballerina*, il giorno successivo, nelle settecentesche gallerie del California Palace of the Legion of Honor. Nel 1978 le attività della seconda fase culminarono in una mostra prodotta in collaborazione con il San Francisco Museum of Modern Art intitolata *Global Space Invasion (phase II)*, che presentava il lavoro di oltre cento artisti negli spazi pubblici della città, come il Bay Area Rapid Transit, un cortile su Sacramento Street e i paesaggi di Fort Point. Durante entrambe le fasi, gli artisti furono incoraggiati a utilizzare una serie di media, inclusi video e performance, paesaggi sonori e installazioni²⁵.

L'intenzione di Hershman Leeson, dichiarata in un'intervista con Moira Roth, era «aiutare gli artisti a lavorare al di fuori delle strutture museali»; pertanto osservava: «Volevo dare l'esempio di un metodo che consentisse agli artisti di svolgere facilmente il proprio lavoro in tali siti. Volevo riciclare lo spazio che già esisteva, usando quello che c'era già, l'ambiente, e promuovendo quell'idea. Inoltre, volevo sviluppare l'idea di pagare gli artisti per quel lavoro, qualcosa che non era stato fatto molto in precedenza». Fatta eccezione per il San Quentin Mural, *The Floating Museum* implicava solo progetti temporanei ed era «di per sé solo temporaneo»²⁶.

The Floating Museum doveva essere «integrato nella vita di tutti i giorni»²⁷, con l'obiettivo di sviluppare «progetti temporanei» pur essendo «di per sé solo temporaneo»²⁸, in modo da creare un lavoro che fosse «o situazionale o ambientale»; in altre parole, «opera realizzata per il luogo specifico, mostrata con le posizioni politiche, sociali e psicologiche

²⁵ L. Hershman Leeson, *The Floating Museum phase I and II*, in «La Mamelle Magazine: Art Contemporary», vol. 2, n. 8, Primavera 1977.

²⁶ C. E. Loeffler, D. Tong (a cura di), *Performance Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art*, Contemporary Arts Press, San Francisco 1980, p. 383.

²⁷ S. Fowley, *Space Time Sound Conceptual Art in the San Francisco Bay Area: the 1970s*, University of Washington Press, San Francisco Museum of Modern Art e Seattle 1981, p. 42.

²⁸ Leeson in Loeffler et al., *Performance Anthology*, p. 383.

incorporate nella sua costruzione»²⁹. Il concetto fondamentale di *The Floating Museum* era quindi quello di *trasformare* la città, «riciclare spazi esistenti e risorse così come trasformare le aree locali in luoghi espositivi temporanei»³⁰. Così, ad esempio, *Chalk Waves* (1976, fig. 1) di Robert Janz fu letteralmente disegnato per le strade di San Francisco con il gesso. L'opera, che «registrava i cambiamenti avvenuti in un disegno» mentre veniva calpestato o su cui pioveva, affrontava i temi di «riorganizzazione e cambiamento», entrambi impliciti nella visione curatoriale di transitorietà, effimero e trasformazione di *The Floating Museum*³¹.

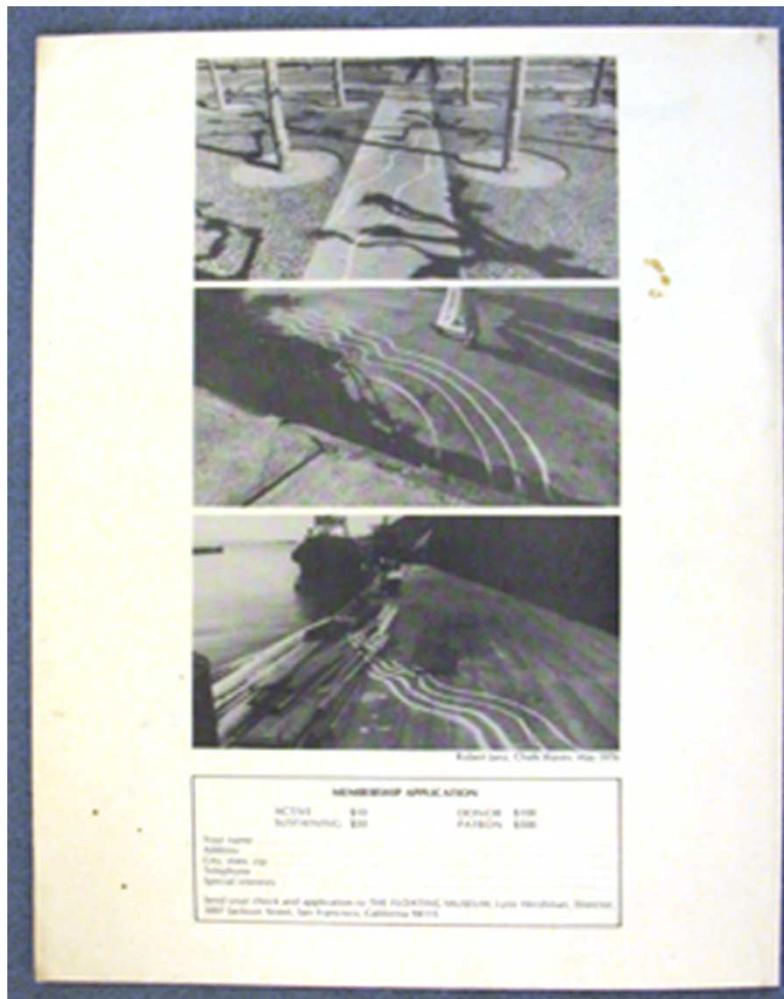


Fig. 1. Robert Janz, *Chalk Waves*, 1976, *The Floating Museum*.

Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

²⁹ L. Hershman Leeson, "*The Floating Museum*", *Global Space Invasion phase II: Global Passport*, 7 luglio–20 agosto, 1978, *The Floating Museum*, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

³⁰ Ivi.

³¹ R. Janz, "A project sponsored by *The Floating Museum*", 1976, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

Un altro esempio di un evento temporaneo che faceva parte di *The Floating Museum* era *(H)errata* (1977, fig. 2), un progetto espositivo collaborativo sviluppato da Hershman Leeson con Jo Hanson e Pat Tavernier, che mirava a correggere gli errori e le omissioni riguardanti il lavoro delle donne nelle mostre dei musei locali. *(H)errata* consisteva in una mostra temporanea ad Angel Island, nell'Oceano Pacifico e nella Tennessee Valley. Tra gli artisti partecipanti c'erano Fran Martin, Robbin Henderson, Judith Barry, Bonnie Sherk, Natasha Nicholson, Suzanne Lacy e Priscilla Birge³².

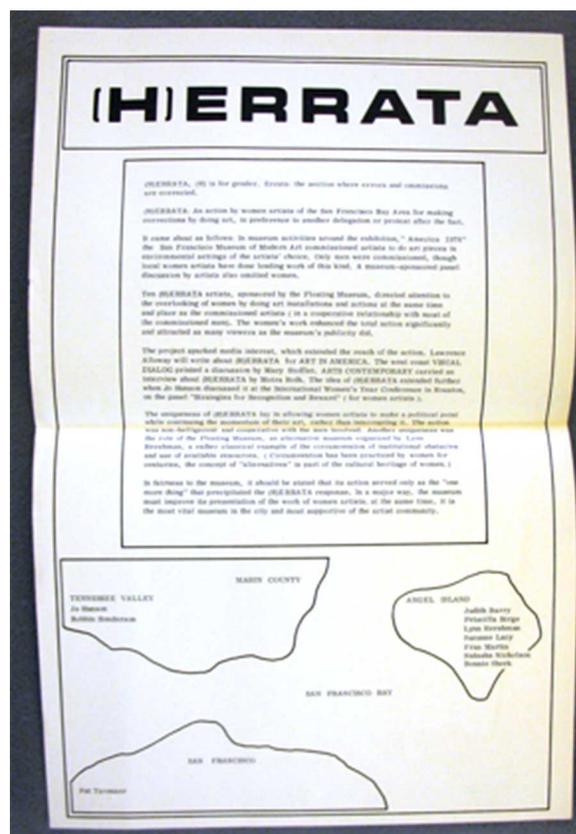


Fig. 2. Lynn Hershman Leeson, Jo Hanson, Pat Tavernier, *(H)errata*, 1977, *The Floating Museum*.
Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

L'installazione *Battery Ledyard* di Fran Martin su Angel Island, che faceva parte di *(H)errata* (fig. 3), fu descritta dall'artista come un esercizio in articolazione. Il lavoro consisteva in una «processione da San Francisco ad Angel Island», «un movimento nello spazio dal generale al particolare, dalla cacofonia delle forme nella Città alla serenità della struttura della batteria e infine alle forme elementari all'interno»³³. *Battery Ledyard* è, infatti, una delle tre batterie di cannoni

³² Leeson, *The Floating Museum*, 1978.

³³ F. Martin, "Battery Ledyard" *The Floating Museum*, 1977, M1452, Box 29, Dep. Of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

costruite su Angel Island intorno al 1900. Prende il nome da August C. Ledyard, 6a fanteria degli Stati Uniti, che fu ucciso in azione nelle Isole Filippine, la batteria fu dichiarata obsoleta nel 1909 e disattivata nel 1915, quando furono rimossi i cannoni e gli affusti. Situata in un ambiente tranquillo sul lato di una scogliera che domina San Francisco, il Golden Gate Bridge, e Marin County, è «un'austera struttura geometrica che evoca il pensiero di rovine ancora più antiche come il Palatino e Delfi»³⁴. All'epoca la batteria conteneva quattro stanze separate da cumuli di terra. Non c'erano finestre e l'unica fonte di luce proveniva dalle porte. Martin scelse tre stanze all'interno della batteria e collocò «pezzi modulari di tetraedro fatti di legno e metallo ricoperti di stoffa verniciata in modo tale da sembrare pergamena»³⁵. La forma dei pezzi ricordava la forma delle piramidi, e la sua trama di pergamena - comunemente usata per la scrittura, solo che qui il monumento era sminuito dal sito che lo ospitava - e la scrittura era assunta dagli spettatori mentre si muovevano attraverso gli spazi in disuso della batteria.



Fig. 3. Fran Martin, *Battery Ledyard*, 1977, *The Floating Museum*.

Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

³⁴ F. Martin, *op. cit.*

³⁵ *Ivi.*

Un altro lavoro parte di *The Floating Museum* era *An environmental installation for the transformation of the old Sutro Bath House ruins* (1978) di Richard Kamler. Il Sutro Bath House fu aperto al pubblico nel 1806 come il più grande centro di piscine al coperto del mondo, ma fu distrutto da un incendio nel 1966 e mai stato riportato al suo antico splendore. Le rovine sono ancora aperte ai visitatori e fanno parte della Golden Gate National Recreation Area. Come sottolinea Kamler:

Seduto regalmente accanto all'Oceano Pacifico, il Sutro Bath House un tempo occupava un posto unico nelle esperienze collettive degli abitanti e anche dei visitatori di San Francisco: memorie di discesa a cascata lungo il Big Slide e di caduta nella lunga piscina, saltando dalla piscina fredda alla piscina calda, alla piscina tiepida e alla piscina fredda, alzando lo sguardo e guardando intorno con stupore l'effetto palazzo di cristallo della struttura stessa, pattinando sulla pista di ghiaccio al di sopra e girovagando per il museo soprastante, tutti riuniti per produrre la peculiarità del Sutro Bath House³⁶.

Per Kamler, anche il segno del tempo che si notava nell'installazione era di per sé significativo:

La patina dell'antichità è già visibile: pareti parzialmente sommerse che incombono attraverso acque ricoperte di melma verde, cirripedi aggrappati a superfici di cemento consumate, l'oceano che attacca costantemente e minaccia di reclamare tutto, le dune e le pareti di sabbia che si spostano e scivolano in risposta a un ritmo senza tempo del passato³⁷.

Questa visione spinse Kamler a dare al suo pubblico un compito condiviso. Nel lavoro furono utilizzate delle balle di paglia acquistate dalle fattorie delle contee di Sonoma, Mendocino e Marin, che furono caricate su una serie di camion a pianale con griglie laterali e impilate in forme piramidali. Furono poi caricate su chiatte, presumo presso il sito del Sutro Bath House, e da lì furono rimorchiate sotto il Golden Gate Bridge e nella baia di San Francisco, dove furono ancorate per un certo periodo di tempo per diventare «una parte temporanea del paesaggio marino della baia»³⁸. Le chiatte furono poi spostate all'Embarcadero, dove «le balle furono donate e rimosse dai gruppi della comunità che le richiesero»³⁹.

³⁶ R. Kamler, "An Environmental Installation for the Transformation of the Old Sutro Bath House Ruins", 1978, *The Floating Museum*, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ *Ibidem*

Two Cities, a Text, Flesh, and the Devil (1977) di Douglas Davis, anch'esso parte di *The Floating Museum*, usa il corpo del performer come il *locus* attraverso il quale sono mediate posizioni distinte. Il lavoro video era un evento della California Cable Television performato e trasmesso dal vivo simultaneamente a Santa Monica e San Francisco, creando «uno scenario futuristico di connettività in tempo reale»⁴⁰. L'obiettivo del lavoro era per Davis «di incontrarsi con un partner della performance apparendo come se viaggiassero attraverso l'etere»⁴¹. L'obiettivo di *The Floating Museum* di sviluppare opere temporanee è qui riassunto dal fatto che in questo primo esperimento di liveness e mediazione, lo spettatore che si trova insieme a Davis sperimenta l'opera solo parzialmente, mentre lo spettatore che non si trova insieme a Davis vive il lavoro come una prima forma di telepresenza (ovvero, in questo caso, sintesi di due presenze non co-localizzate in un luogo fisico) (fig. 4). Con l'avvento della rivoluzione tecnologica che ha segnato la fine del Novecento, il sito viene qui a coincidere con il medium.

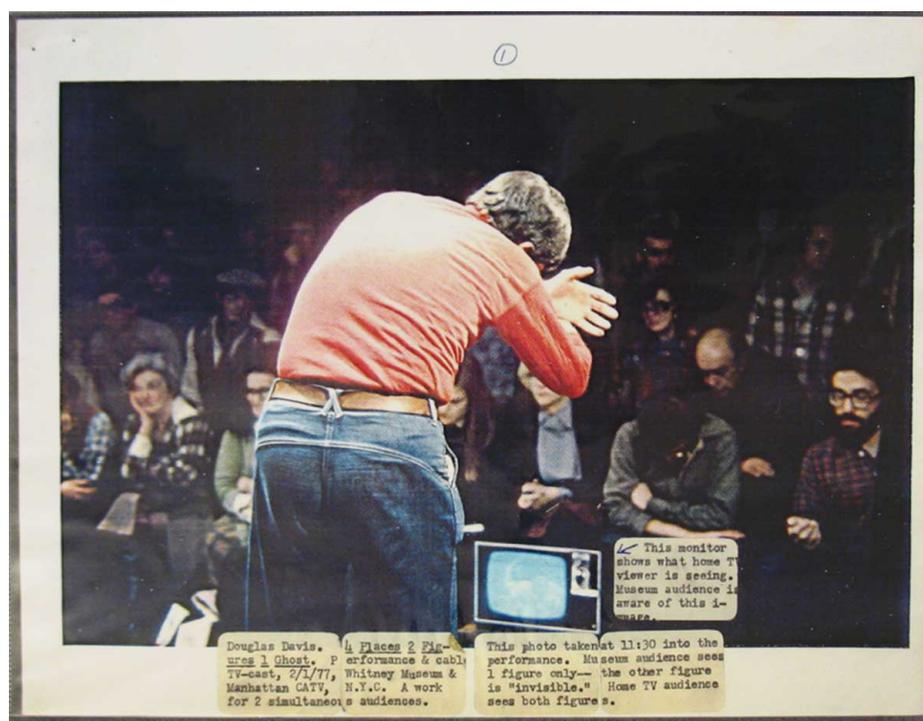


Fig. 4. Douglas Davis, *Two Cities, a Text, Flesh, and the Devil* (1977), *The Floating Museum*.
Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

⁴⁰ K. R. Huffman, *Art, TV, and the Long Beach Museum of Art: A Short History*, in G. Phillips (a cura di), *California Video: Artists and Histories*, Getty Publications, Los Angeles 2008, pp. 279–284, p. 281.

⁴¹ *Ibidem*.

Meditations on the Condition of the Sacramento River, its Delta and the Bays at San Francisco (1975-1978) di Helen e Newton Harrison fu un altro lavoro complesso diviso in tre parti, cinque media e tre intervalli temporali. Il lavoro consisteva in una serie di mostre in giro per la città, che coinvolgevano anche il San Francisco Art Institute e il San Francisco Museum of Modern Art. Il lavoro fu presentato in un'esposizione cittadina senza precedenti che includeva *Meditations*, oltre a lavori precedenti, cartelloni pubblicitari, manifesti, graffiti, opere video e radiofoniche. In *Meditations*, gli Harrison, che descrivono la loro posizione come «post-concettuale»⁴², contestavano molte pratiche e politiche di gestione dell'acqua, suggerendo specificamente che la rimozione delle acque dal Sacramento River e dal California Delta per scopi di irrigazione o sviluppo e la restituzione di queste acque, non trattate, al delta fosse «ecologicamente immorale», suggerendo «modifiche e alternative alle modalità e alle pratiche attuali e presentando una proposta per un sistema esemplare di riuso dell'acqua come opera d'arte pubblica»⁴³.

The Floating Museum coinvolse anche la creazione di un murale nella San Quentin State Prison (1974), concepito come parte del «primo programma artistico carcerario negli Stati Uniti»⁴⁴. I detenuti nella prigione, guidati dal maestro muralista Hilarie Dufresne, dipinsero un murale di 45 x 28 piedi del paesaggio scenico che si trovava oltre il muro della prigione, delineando «la reclusione di ottocento detenuti»⁴⁵. La location per il murale era un'area proprio all'interno del cortile, considerata uno spazio «carico» perché fu il luogo dell'omicidio del leggendario membro del Black Panther Party George Jackson nel 1971 (fig. 5). L'immagine fu selezionata attraverso un concorso di progettazione, vinto da un detenuto di nome Midget Rodriguez. La proposta di Rodriguez consisteva nel muro della prigione coperto da un dipinto del paesaggio che si trovava proprio dietro di esso⁴⁶. Il murale rimase sul muro della prigione per vent'anni.

⁴² P. Linhares, *From the Lagoon Cycle; From the Meditations Newton Harrison/Helen Mayer Harrison*, exh. cat., San Francisco Art Institute, San Francisco 1977.

⁴³ H. Mayer Harrison e N. Harrison, *The Floating Museum*, 1977, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.

⁴⁴ L. Hershman Leeson in B. Kellaway e D. Christopher (a cura di), *Lifen*, Hotwire Productions, San Francisco 2008, p. 35.

⁴⁵ Hershman Leeson in *ivi*, p. 36.

⁴⁶ *Ibidem*.



Fig. 5. San Quentin State Prison mural team, 1974, *The Floating Museum*.

Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

Queste opere, pur impiegando diversi media ed estetiche, condividevano la visione principale di *The Floating Museum* di creare trasformazioni effimere di spazi trovati, di solito, ma non esclusivamente, nella città di San Francisco. La maggior parte delle opere sono locative e partecipative, in quanto collocano narrazioni in luoghi esistenti, coinvolgendo il pubblico in tempi e luoghi particolari, spesso esponendo la capacità dei siti di agire come palinsesti ambientali, sul piano delle loro storie ecologiche e archeologiche, sul fronte dei loro usi architettonici, storici e sociali. I posti, e le storie evocate, furono usati non solo come territori ma anche come lenti capaci di evocare altri tempi e altri spazi.

La documentazione di *The Floating Museum* presso le biblioteche della Stanford University include alcuni dei record di stampa originali di Hershman Leeson, documentazioni fotografiche e recensioni. I documenti e i record originali mostrano che il museo aveva una serie di obiettivi paralleli, tra cui una missione educativa (cioè comunicare idee attraverso i sistemi dei mass media come televisione, cartelloni pubblicitari, manifesti, giornali e volantini), un programma di costruzione e espansione (cioè riciclare risorse, spazio e

materiali esistenti), una strategia amministrativa (ovvero un sistema collaborativo, auto-organizzante e rotante) e una visione di un pubblico (ovvero le persone nel contesto della loro vita quotidiana) (fig. 6), che possono essere rintracciati attraverso i vari record, documenti e documentazioni⁴⁷.

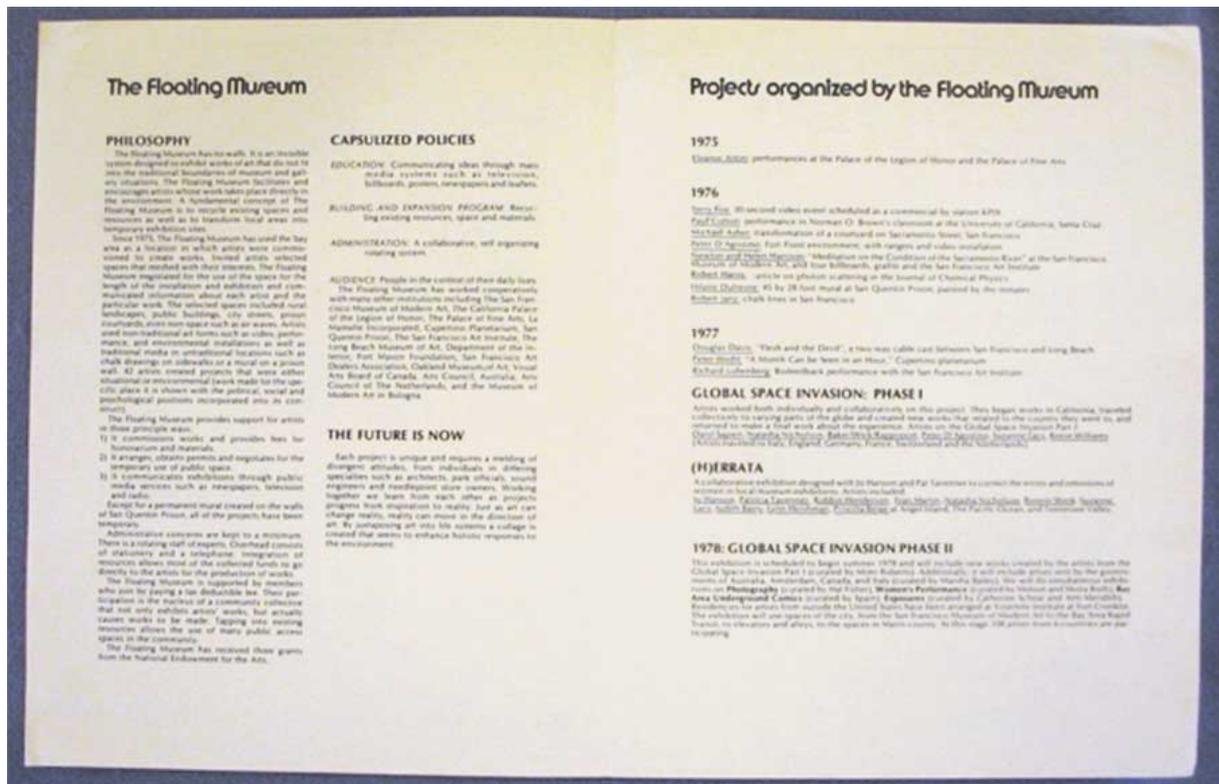


Fig. 6. The Floating Museum philosophy and policies, 1974–1978.

Foto: Courtesy of Lynn Hershman Leeson.

La documentazione include elementi catalogati, ma non si è verificata alcuna ulteriore acquisizione di dati retrospettivi. L'opera in sé non è stata spesso esposta, anche se elementi della collezione di Stanford furono esposti al New Langton Arts nel 2008, come parte di una più ampia retrospettiva organizzata dal Berkeley Art Museum e dal Pacific Film Archive, dal De Young Museum, dalla Hess Collection, dal San Francisco Museum of Modern Art e dal O1SJ Global Festival of Art on the Edge presso il San Jose Museum of Art. Ciò significa che questo lavoro fondamentale e pionieristico esiste ancora in gran parte come documentazione grezza, storica e non digitalizzata. Mentre è fondamentale che la documentazione sia

⁴⁷ L. Hershman Leeson, *The Floating Museum*, 1978.

preservata, il fatto che non sia stato condotto nessuno studio successivo per catturare le voci dei partecipanti (con questo intendo gli artisti e il loro pubblico in questo contesto) o per collegare l'opera storica ad altre iterazioni delle opere d'arte per la prima volta esposte in *The Floating Museum*, analizzando la sua possibile influenza sulla pratica museale successiva e futura, mette a rischio la documentazione storica perché, senza queste voci, è impossibile comprendere l'esperienza originaria dell'opera.

Questa documentazione mostra che, guardando un'opera in modo diacronico, termini come processo e partecipante, documentazione, record e archivio diventano significativi quanto termini come arte e artista, creatività e performance. L'insieme di questi fattori offre una comprensione più complessa dell'opera d'arte rispetto ai suoi elementi isolati. Se dovessi immaginare il futuro di questo lavoro complesso e rivoluzionario, fatto di altre opere e spesso sviluppato in collaborazione, suggerirei di catturare le traiettorie individuali che hanno attraversato queste opere durante la loro curatela originale e la successiva evoluzione. *The Floating Museum* non solo era un «museo partecipativo» *ante litteram*⁴⁸, era concepito come uno spazio, usando il termine di Richard Sandell, per il cambiamento sociale⁴⁹. Per saperne di più sull'esperienza di partecipazione e sugli impatti del cambiamento sociale dell'opera originale, si aggiungerebbe un ricco strato contestuale che ci consentirebbe di comprendere meglio non solo quest'opera, ma anche come gli artisti possano trasformare lo spazio urbano. Mentre *The Floating Museum* è di chiara importanza nelle storie sia della performance sia dei nuovi media, la visione curatoriale per il museo stesso rimane poco studiata, e mentre la stessa Hershman Leeson rielaborò alcuni di questi documenti nel suo film simbolo sull'arte femminista, *!Women Art Revolution* (2010), la maggior parte dei materiali di *The Floating Museum* aspettano letteralmente di essere riscoperti⁵⁰.

Spero di aver mostrato come la prospettiva di digitalizzare una collezione come quella di *The Floating Museum* comporti nuove sfide legate al modo in cui attualmente produciamo e diffondiamo conoscenza. Questi richiedono nuove competenze e nuove

⁴⁸ N. Simon, *The Participatory Museum*, 2010, in <http://www.participatorymuseum.org> (ultimo accesso 05/03/2020).

⁴⁹ R. Sandell, *Museums as Agents of Social Change*, in «Museum Management and Curatorship», vol. 17, n. 4, 1998, pp. 401–418.

⁵⁰ Cfr. G. Giannachi, *Archive Everything*, cit.

forme di collaborazione. Non si tratta, in questo caso, solo di utilizzare strategie note per la documentazione della performance e dei nuovi media, o addirittura di crowdsourcing retrospettivo della documentazione dell'opera come forma di pratica partecipativa⁵¹. Sarebbe, invece, interessante escogitare nuovi metodi digitali per la conoscenza contestuale passata e attuale di ciascuna delle opere ospitate da *The Floating Museum*, nonché della visione curatoriale per questo e simili ambiti archivistici o museologici. Piattaforme come Accurator⁵², ad esempio, permetterebbero agli internauti di rintracciare conoscenze specifiche dei record e dei documenti originali attualmente non disponibili in archivio, mentre l'utilizzo di piattaforme come CREATE⁵³ o Time Machine⁵⁴ potrebbe rendere possibile l'uso del *machine learning* per collegare la documentazione ad altri documenti e record che potrebbero non essere stati acquisiti nella documentazione originale, in relazione a mostre più recenti dell'opera. Questo tipo di piattaforma, o qualcosa di equivalente, in grado di collegare gli open data, ci permetterebbe di mettere in relazione *The Floating Museum* con altre iniziative, anche se è fondamentale che nella formazione di questi nuovi tipi di assemblaggi, le informazioni contestuali non vadano perse. Naturalmente, il crowdsourcing di tali documenti potrebbe sollevare preoccupazioni relative all'autorità, all'accuratezza e all'etica, e l'uso di piattaforme digitali potrebbe sollevare questioni relative ai costi di manutenzione, all'accessibilità, all'agency e alla proprietà. Tuttavia, lasciare semplicemente intatte ricche e stimolanti documentazioni potrebbe comportare la perdita di informazioni importanti nel tempo.

È probabile che un'indagine contestuale su *The Floating Museum* non solo fornisca una riscrittura di una serie di pratiche storico-museali dell'arte, ma aiuti anche tutti noi a rivisitare come l'arte può e dovrebbe creare un cambiamento sociale. La documentazione mostrerà che il lavoro non è formato solo da una serie di opere d'arte e pratiche, ma anche dalla loro strategia curatoriale, che pose trasformazione e cambiamento sociale al centro di *The Floating Museum*. Inoltre, è probabile che un'indagine contestuale di un'opera così

⁵¹ Cfr. G. Giannachi e J. Westerman, *Histories of Performance Documentation*; Dekker in Noordegraaf et al., *Preserving and Exhibiting Media Art*, pp. 149–169.

⁵² Accurator (2020), <http://www.accumulator.nl/#Intro> (ultimo accesso 05/03/2020).

⁵³ Create (2020), <https://www.create.humanities.uva.nl/results/sntp-stedelijk-museum-textmining-project> (ultimo accesso 05/03/2020).

⁵⁴ Time Machine (2020), <https://www.timemachine.eu/about-us>, (ultimo accesso 05/03/2020).

complessa evidenzi l'affermazione secondo cui i prodotti culturali sono «incorporati in una logica interazionale secondo la quale il coinvolgimento attivo degli utenti e un processo di adattamento museale portano a co-creare valore attraverso un'esperienza continua per lo scambio di esperienze»⁵⁵. Ciò suggerisce che il valore delle documentazioni non risiede attualmente solo nella loro capacità di generare forme meno gerarchiche di interazioni archivistiche dinamiche, che sono potenzialmente costruite come esperienze, ma anche che il loro assemblaggio ci consente di continuare a rivisitare la liveness dell'opera. Il futuro di *The Floating Museum* può quindi essere che la documentazione non solo ci riporta al lavoro originale di Leeson e all'esperienza da parte dei suoi partecipanti, ma opera nuovamente come uno spazio vivo e dinamico per praticare la trasformazione urbana.

Esprimo gratitudine a EPSRC e Horizon per il finanziamento di EP/G065802/1.

Riferimenti Bibliografici

- S. Briet, *What is documentation?*, trad. e curatela di R. E. Day e L. Martinet con H. G. B. Anghelescu, Scarecrow Press, Lanham, MD, 2006 [1951].
- M. V. Ciasullo, O. Troisi, S. Cosimato, *How Digital Platforms Can Trigger Cultural Value Co-Creation? – A Proposed Model*, in «Journal of Service Science Management», vol 11, 2018.
- B. Clausen, *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art* (Coll. Theory Series 3), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna; Verlag für moderne Kunst, Nürnberg e Vienna, 2007.
- A. Dekker in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maître, V. Hediger (a cura di), *Preserving and Exhibiting Media Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.
- M. DeLanda, *Assemblage Theory*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2016.
- G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, trad. B. Massumi, The Athlone Press, Londra 1988.
- S. Fowley, *Space Time Sound Conceptual Art in the San Francisco Bay Area: the 1970s*, University of Washington Press, San Francisco Museum of Modern Art e Seattle 1981.
- G. Giannachi, *Archive Everything: Mapping the Everyday*, The MIT Press, Cambridge, MA 2016.
- G. Giannachi e J. Westerman (a cura di), *Histories of Performance Documentation*, Routledge, London e New York 2017.

⁵⁵ M. V. Ciasullo, O. Troisi, S. Cosimato, *How Digital Platforms Can Trigger Cultural Value Co-Creation? – A Proposed Model*, in «Journal of Service Science Management», vol 11, 2018, pp. 161–181, p. 167.

- L. Hershman Leeson, *The Floating Museum phase I and II*, in «La Mamelle Magazine: Art Contemporary», vol. 2, n. 8, Primavera 1977.
- L. Hershman Leeson, “*The Floating Museum*”, *Global Space Invasion phase II: Global Passport*, 7 luglio–20 agosto, 1978, *The Floating Museum*, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- L. Hershman Leeson, *The Floating Museum*, 1978.
- K. R. Huffman, *Art, TV, and the Long Beach Museum of Art: A Short History*, in G. Phillips (a cura di), *California Video: Artists and Histories*, Getty Publications, Los Angeles 2008.
- R. Janz, “A project sponsored by *The Floating Museum*”, 1976, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- A. Jones, ‘*Presence*’ in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*, in «Art Journal», vol. 56, n. 4, Inverno 1997.
- C. Jones, *Surveying the state of the art (of documentation)*, 2008, in <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2125> (ultimo accesso 27/01/2020); cfr. anche <http://www.docam.ca/en.html> (ultimo accesso 27/01/2020).
- R. Kamler, “An Environmental Installation for the Transformation of the Old Sutro Bath House Ruins”, 1978, *The Floating Museum*, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- B. Kellaway e D. Christopher (a cura di), *Lifen*, Hotwire Productions, San Francisco 2008, p. 35.
- P. Linhares, *From the Lagoon Cycle; From the Meditations Newton Harrison/Helen Mayer Harrison*, exh. cat., San Francisco Art Institute, San Francisco 1977.
- C. E. Loeffler, D. Tong (a cura di), *Performance Anthology: Source Book for a Decade of California Performance Art*, Contemporary Arts Press, San Francisco 1980.
- F. Martin, “Battery Ledyard” *The Floating Museum*, 1977, M1452, Box 29, Dep. Of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- H. Mayer Harrison e N. Harrison, *The Floating Museum*, 1977, M1452, Box 26, Dept. of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, CA.
- T. Nail, *What is an assemblage?*, in «SubStance», vol. 46, n. 1, 2017.
- R. Sandell, *Museums as Agents of Social Change*, in «Museum Management and Curatorship», vol. 17, n. 4, 1998.
- R. Schneider, *Performance Remains*, Routledge, Londra e New York 2001.
- N. Simon, *The Participatory Museum*, 2010, in <http://www.participatorymuseum.org> (ultimo accesso 05/03/2020).

T. Slant (a cura di), *Documenting Performance*, Methuen, Londra 2017.

R. van de Vall, H. Hölling, T. Scholte, S. Stigter, *Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation*, 2011, in https://www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/09/Reflections_on_a_Biographical_Approach_t.pdf (ultimo accesso 18/06/2020).

Sitografia

Accurator (2020), <http://www.accurator.nl/#Intro> (ultimo accesso 05/03/2020).

Create (2020), <https://www.create.humanities.uva.nl/results/smtp-stedelijk-museum-text-mining-project> (ultimo accesso 05/03/2020).

Tate's Archives and Access project, 2012–2017, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-tate-britain-archives-access> (ultimo accesso 02/03/2020).

Time Machine (2020), <https://www.timemachine.eu/about-us>, (ultimo accesso 05/03/2020).

Biografia dell'autrice / Author's biography

Gabriella Giannachi è professoressa di Performance e New Media presso l'Università di Exeter, Regno Unito. Ha pubblicato numerosi libri, tra cui: *Virtual Theatres* (2004); *The Politics of New Media Theatre* (2007); *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, scritto in collaborazione con Nick Kaye (2011); *Performing Mixed Reality*, scritto in collaborazione con Steve Benford (2011); *Archaeologies of Presence*, curato con Michael Shanks e Nick Kaye; *Archive Everything* (2016); *Histories of Performance Documentation*, curato con Jonah Westerman (2018); *Archiviare Tutto. Una mappatura del quotidiano* (2021), trad. it. E. Dalgo, F. Iannelli (Treccani Libri). Ha scritto articoli per numerose riviste scientifiche e umanistiche ed è stata coinvolta in progetti finanziati da Innovate UK, EU e RCUK in collaborazione con Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery, The Science Museum, the Natural History Museum, Factory 42 e Tate, inclusi i progetti Performance at Tate (2014–2016) e Documenting Digital Art (2019–2021).

Gabriella Giannachi is Professor in Performance and New Media at the University of Exeter, United Kingdom. She has published a number of books, including: *Virtual Theatres* (2004); *The Politics of New Media Theatre* (2007); *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, co-authored with Nick Kaye (2011); *Performing Mixed Reality*, co-authored with Steve Benford (2011); *Archaeologies of Presence*, co-edited with Michael Shanks and Nick Kaye; *Archive Everything* (2016); *Histories of Performance Documentation*, co-edited with Jonah Westerman (2018); *Archiviare Tutto. Una mappatura del quotidiano* (2021), trans. it. E. Dalgo, F. Iannelli (Treccani Libri). She has written papers for a number of humanities and science journals, and has been involved in Innovate UK, EU and RCUK funded projects in collaboration with Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery, The Science Museum, the Natural History Museum, Factory 42, and Tate, including the Performance at Tate (2014–2016) and the Documenting Digital Art (2019–2021) projects.

Artist–Activist–Archivist

On Multiple Dimensions of the *Temporary Slovene Dance Archive*

Aldo Milohnić

University of Ljubljana – Academy of Theatre, Radio, Film and Television

Abstract

Rok Vevar is a dance historian and archivist who founded the *Temporary Slovene Dance Archive* (TSDA) in 2011. TSDA is a platform for documenting and historicizing modern and contemporary dance in Slovenia. He first opened the archive to the public in his private apartment in Ljubljana, Slovenia, and then in March 2018, he transferred it into the premises of the Museum of Contemporary Art Metelkova in Ljubljana. The material is now more accessible to its users who are at the same time witnesses of the development of this peculiar archive. TSDA has thus become a performative, time-specific and site-specific installation presenting the archive as a structure evolving over time and without end. It seems that by entering the institutional framework as an individual, the archivist has found material support and space while retaining his relative independence. In the introduction of his article, Aldo Milohnić presents the genealogy and the structure of TSDA and then, in the main part of the article, he analyses a specific complexity of the relation artist–activist–archivist, represented by TSDA's founder Rok Vevar.

Rok Vevar è uno storico della danza e archivista che ha fondato il *Temporary Slovenian Dance Archive* (TSDA) nel 2011. Il TSDA è una piattaforma per documentare e storicizzare la danza moderna e contemporanea in Slovenia. Dapprima, lo studioso ha aperto l'archivio al pubblico nel suo appartamento privato a Lubiana, in Slovenia, e poi nel marzo 2018 lo ha trasferito nei locali del Museo di Arte Contemporanea Metelkova a Lubiana. Il materiale risulta adesso più accessibile per i suoi utenti che sono allo stesso tempo testimoni dello sviluppo di questo peculiare archivio. Il TSDA è così diventato un'installazione performativa, *time-specific* e *site-specific*, che presenta l'archivio come una struttura in evoluzione nel tempo e senza fine. Sembra che entrando nel quadro istituzionale come individuo, l'archivista abbia trovato un supporto materiale e uno spazio pur conservando una sua relativa indipendenza. Nell'introduzione del suo articolo, Aldo Milohnić presenta la genealogia e la struttura del TSDA e poi, nella parte principale dell'articolo, analizza una specifica complessità circa il rapporto artista-attivista-archivista, rappresentata dal fondatore del TSDA Rok Vevar.

Parole chiave/Key Words

TSDA; Rok Vevar; living archive; dance archive; performative archive.

TSDS; Rok Vevar; archivio vivente; archivio di danza; archivio performativo.

DOI: 10.54103/conessioni/19536

Rok Vevar is a dance historian and archivist who founded the *Temporary Slovene Dance Archive* (TSDA) in 2011. He first opened the archive to the public in his private apartment in Ljubljana, Slovenia; in 2018, TSDA moved to the Museum of Contemporary Art Metelkova in Ljubljana where it got a temporary domicile as an independent project with a special status within the institution. In this article I will, first, present the genealogy and the structure of TSDA (including a brief overview of the development of the contemporary dance in Slovenia) and, second, analyse a specific complexity of the relationship artist–activist–archivist, represented by its founder Rok Vevar, and the epistemological consequences of that constellation.

In 2006, Tanzquartier in Vienna hosted several theatre artists and researchers from the former Yugoslavia who came to the residency with an ambition to create a kind of manifesto for a laboratory they provisionally called “East – Dance – Academy”. A text with the same title, which was later published in several theatre journals and anthologies, might be the right place to start this narrative about a peculiar dance archive in Ljubljana. The authors of the manifesto remind us that there are hidden histories of the Eastern European art (including dance). On the other hand, performing arts production in Eastern European countries in the last few decades of the 20th century “incorporated not only material elements of dance but – and that is even more important – a mental operation of ‘thinking-through-dance’, which was not merely aesthetic, but also had important political implications.”¹ The main thesis of the manifesto is that in the political circumstances of the “Real Socialism” (Eastern/Soviet Bloc) as well as the “Self-governing Socialism” (Yugoslavia) dance could not find its own institutional status and was instead “piercing through” other performative media, such as visual arts, performance art, experimental music and theatre, etc. In other words, “in the Eastern context, dance and performance arts were produced in rather poor material conditions, in a spontaneous manner, and even on the edge of political or/and cultural incident.”²

¹ J. Janša, B. Kunst, A. Milohnić, G. S. Pristaš, *East – Dance – Academy*, in B. Cvejić and G. S. Pristaš (eds.), *Parallel Slalom: A Lexicon of Non-aligned Poetics*, Tkh and CDU, Belgrade – Zagreb 2013, p. 20.

² *Ibidem*, p. 22.

In Slovenia, in the late 1960s and early 1970s, neo-avant-garde groups such as OHO Group and the Pupilija Ferkeverk Theatre put on the agenda the issue of corporeality in theatre and performance. This concept was partly maintained in the early 1970s by the experimental theatres Glej, Pekarna and Nomenklatura, while in the late 1970s and early 1980s, it was revived in performances stimulated by the opening of the ŠKUC Gallery in Ljubljana (1978). Corporeality was only constituted in a developed and thus conceptualised form in the 1980s, not only when it was accepted and treated as such by theatre critics, but also thanks to the emerging contemporary dance scene. A turning-point in the history of Slovenian contemporary dance was the year 1984, when renowned Slovenian dancer and choreographer Ksenija Hribar founded Dance Theatre Ljubljana (Plesni Teater Ljubljana – PTL) as the first professional contemporary dance company in Slovenia. PTL was an integral part of the alternative cultural scene in Ljubljana³ and at the same time an important incubator of dancers and choreographers (Tanja Zgonc, Sabina Potočki, Andreja Obreza, Sinja Ožbolt, Mateja Rebolj, Sanja Nešković, Mare Mlačnik, Branko Završan, among others); many of them are today leaders of propulsive dance groups and/or cultural non-government organisations (Iztok Kovač – EN-KNAP, Matjaž Farič – Flota, Branko Potočan – Fourklor, Mateja Bučar – DUM, etc.). At the end of the 1990s, PTL opened the first permanent theatre venue for contemporary dance in Ljubljana, which became a place for production as well as rehearsal and dance education.

In the 1990s, the Slovenian contemporary dance scene was strongly influenced by a “new wave” of Flemish choreographers such as Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Wim Vandekeybus ... A confirmation of that trend in Slovenia was the theatre festival called “Belgian Explosion” which took place in Ljubljana in 1990. A year after, PTL launched the Video-Dance Festival curated by Slovenian producer Miran Šušteršič and two guests from Belgium – Cis Bierinckx and Koen Van Daele. At that time, several Slovenian-trained dancers, mostly from the circle of PTL, went to Belgium and then, as returnees, brought back to Slovenia new knowledge, contacts and experience. An important achievement was also the establishment of the Contemporary Dance Association Slovenia

³ The contextualisation of PTL within the alternative culture in Ljubljana is elaborated in Vevar and Založnik 2017.

in 1994 (the Association of Ballet Artists of Slovenia was founded already in 1962). According to data collected by Rok Vevar, in the second half of the 1990s, the quantity of the contemporary dance production in Slovenia grew by over 50%.⁴

There is evident continuity in the development of contemporary dance in Slovenia from the 1980s until today and precisely that continuity is probably the biggest achievement of the non-governmental organisations in that field of art production and education. However, dancers and choreographers in Slovenia are still working in precarious conditions. In such circumstances, the freedom of the dance profession cannot be more than an illusionary substitute for poor working conditions and the struggle to survive. In 2002, when the new Exercising of the Public Interest in Culture Act, the most important national legal document in culture was being prepared by the Ministry of Culture, there were discussions about what to do with contemporary dance in Slovenia. The Ministry of Culture then stated in its working materials for the preparation of the culture act that if the state does not wish to deal with production, “then it has to ensure the right to access to public funds to all those who are prepared to assume this role in its behalf or have assumed it already in certain areas (e.g. contemporary dance).” The officials in charge at the Ministry of Culture did not really concern themselves with this, because at the time there was not a single public institution established in the contemporary dance area; moreover, establishing an institution was not their aim at all, as they thought it was more reasonable to support with more funds the functioning of the already existing non-governmental organisations in the field. Unfortunately, neither one nor the other has happened – neither the public institution nor the increase of funds for NGOs active in the field of dance.

This situation in Slovenian contemporary dance production was mirrored in its research and archiving. Although he lacked the basic conditions for normal work and had virtually no material or financial support (except several in-kind donations of documentary and archival materials), Rok Vevar founded the *Temporary Slovene Dance Archive* (TSDA) in 2011 in his private apartment in Ljubljana. At that time, theatre researchers, dance

⁴ R. Vevar, *The Story of the Slovenian Dance Precariat: On the Statuses of Self-employed Persons in the Field of Culture*, «Maska», vol. 29, no. 163–164 (2014), p. 91.

specialists and other users could access the material two days a week or by appointment. Since 2013, TSDA is also linked to the group of activist dance archivists, theorists and historians working on the project “Archiving Choreographic Practices in the Balkans,” initiated by the Nomad Dance Institute.⁵



Fig. 1. Rok Vevar in his *Temporary Slovene Dance Archive*
Photo: Nada Žgank, 2015

The materials in his archive – mainly donated by theatre institutions, cultural non-governmental organisations, artists, their relatives and other individuals – include a massive collection of newspaper clippings, dance festival catalogues and other printed materials, in-house process documents, correspondence, photographs, dance films, footage of

⁵ The regional network Nomad Dance Academy was established in 2005 by six organisations from Belgrade (Station), Ljubljana (Fičo Balet), Sarajevo (Tanzelarija), Skopje (Lokomotiva), Sofia (Brain Store Project) and Zagreb (Tala Dance Center) as a platform for collaboration, creation, promotion and education in the field of contemporary dance. By establishing the network, the partners responded to real and urgent needs to foster professionalisation of contemporary dance in the region, to develop education and research opportunities for dancers and choreographers, to improve production conditions in the sector, to develop the audience and to promote dance as a socially relevant art practice. The network activities resulted in many collaborative projects, among them several dance festivals and cultural advocacy projects.

performances, documentary films, and a variety of objects related to relevant artistic practices. TSDA is a platform for documenting and historicising modern and contemporary dance in Slovenia, i.e., the practices that are closely linked to modernism, historical avant-gardes, neo-avant-gardes, retro-gardes and contemporary art. For the most part, these performing arts practices are transpiring outside the cultural institutions, and as a consequence, have been left by the wayside as far as public institutional archives and records departments are concerned. In this respect, according to Vevar, TSDA is “an emancipatory, activist project aimed at making marginalized artistic practices more visible and providing study material for artists, theorists and historians.”⁶

Art and/as activism is usually perceived as artistic intervention into the political sphere, an artistic engagement in stimulating public discussion on burning social problems, in fostering political changes, in provoking resistance to existing social and political circumstances, etc. Vevar’s TSDA, however, is an initiative of a different type; it is an example of activism *within* the world of art. Although this project started in a spontaneous manner (i.e., collecting documentation for Vevar’s ongoing research of Slovenian dance histories),⁷ it turned out that there was a great and pressing need to establish a dance archive as an important source for further research of modern and contemporary dance as an important, yet fairly neglected, part of the history of Slovenian theatre production. Once launched as a grassroots initiative of an individual artist and researcher, TSDA needed sufficient public visibility as well as Vevar’s persistence in the long run. Now, when we are approaching first decade of its existence, it is obvious that he was quite successful in that strategy. Over the years of constant struggling for survival in rather precarious conditions, his “temporary” dance archive has been developed to an already respectful research infrastructure with a potential to convert its “temporariness” into permanent existence. In fact, the word “temporary” in the title of the project is a humorous wordplay – it is reminiscent of the notion of “contemporary dance”. According to Vevar, “the history of contemporary dance is a history of a constant temporariness.”⁸

⁶ Vevar, “The artist-archivist's statement”.

⁷ As Vevar explained in an interview I conducted with him on 27 March 2019 (digital recording of the interview in author’s documentation).

⁸ *Ibidem*.

In March 2018, TSDA was transferred into the premises of the Museum of Contemporary Art Metelkova (+MSUM) in Ljubljana. The invitation of +MSUM that TSDA move to its premises represented the first bona fide initiative on the part of a cultural institution in Slovenia to open its capacities to this type of cooperation. It seems that by entering the institutional framework as an individual, the archivist has found material support and space while retaining his relative independence. Prima vista, in this transfer from the semiprivate sphere of Vevar's apartment to a public institution one might recognise just another example of a "public-private partnership," a business model often exploited in the neoliberal economy.⁹ In my opinion, however, it would be an oversimplification of a project which has nothing to do with commercial interest as the typical motivation of private investors in big, especially infrastructural, public-private partnership projects. Vevar's motivation is of a completely different type; it could be described as "historiographic empathy," an attitude of a researcher (who is at the same time an artist, activist and archivist) dedicated to the preservation of different documents of the history of dance and offering them as a valuable resource to other researchers interested in that field.

Entering a public institution, TSDA's files are now more accessible to their users who are at the same time witnesses of the development of this peculiar archive. In a way they are also spectators of Vevar's permanent performance; he performs a live archive-in-progress by making visible the archiving procedure – from collecting and systematising to providing public accessibility. TSDA has thus become a performative, time-specific and site-specific installation presenting the archive as a structure evolving over time and without end. The performative aspect of TSDA deserves special attention – not only because of Vevar's vocation¹⁰ but even more because of conceptual reasons. Peggy Phelan's thesis from the early 1990s postulating that performance "becomes itself through disappearance"¹¹ opened a long discussion on the

⁹ It is being utilised especially in Great Britain but its popularity is also increasing in continental Europe, including public-private partnership projects in culture (see Kappeler and Nemoz 2010; Milohnić 2012).

¹⁰ Vevar studied world literature and theatre directing at the University of Ljubljana.

¹¹ «Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance» (P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London and New York 1993, p. 146).

performative aspect of the archive.¹² Philip Auslander, one of her most influential opponents, launched an early critique in his book *Liveness* and developed it later in subsequent articles. One of the most important articles for my argument here is “The Performativity of Performance Documentation”, in which he proposed to think about the ontological connection between performance and document through the perspective of the speech act theory of J. L. Austin. Distinguishing performative utterances from constative utterances, Austin argues that “to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it.”¹³ Auslander analogises images that document performances with Austin’s verbal utterances in order to demonstrate that the traditional view sees performance documents as constatives, that is, a kind of uttered artefacts that describe performances and testify that they occurred. On the other hand, Auslander suggests that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: “the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such.” In other words, “documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance.”¹⁴ This thesis is radically different than Phelan’s sceptic position regarding any performative potential of saved or recorded documents (leftovers) of a performative event.

Following Auslander’s thesis and taking into account the constitutive power of the performative in constructing different kinds of social realities, it could be stipulated that the performativity of the archive is an inherent potential of its “liveness”.¹⁵ In daily communication, the power of a performative is somehow self-evident and accepted as

¹² As well as on the problem of the “missing object” of the performing arts archive, as it is summarised by Matthew Reason (2006, p. 36): “[M]useums can be primarily understood as repositories of historical objects [...] Similarly archives are collections of actual, original documents [...] Given the transience of live art, the live performance archive or museum is more problematic, as it by definition cannot contain actual performances – the thing itself is always absent.” In other words, the performing arts archive collects and catalogues different traces of past live events, but cannot preserve performances themselves.

¹³ J. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, London – Oxford – New York 1976, p. 6.

¹⁴ P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in A. Jones, A. Heathfield (eds.), *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, Intellect, Bristol – Chicago 2012, p. 53.

¹⁵ See also an interview with Philip Auslander conducted by Daniela Hahn where he emphasises that an archival document «becomes a site of performance when it is activated as such by someone using it as a means of experiencing the performance» (D. Hahn, *Encountering Documents – Historicizing Performance Documentation. Interview with Philip Auslander*, «Maska», vol. 30, no. 172–174 (2015), p. 43).

such spontaneously if it is stated by those instances who are entitled to make such performative utterances. In the case of a self-proclaimed, activist and “temporary” dance archive, it might not be that obvious as in other social and cultural contexts.¹⁶ Hence Vevar’s persistent reiteration of different kinds of performative actions/statements proclaiming a vivid ferment of his archival project and questioning the usual prejudices of the theatre archive as a container of “dead events”. The “repertoire” of such statements is already fairly rich and is being complemented all the time: presentations of its collections in Slovenia and abroad, leading seminars on dance histories, mentoring students, giving interviews (including the format of “self-interview”¹⁷), publishing books¹⁸ based on his documenting and archival efforts, accepting artists and researchers as guests or interims, building networks (such as the one growing around the already mentioned project “Archiving Choreographic Practices in the Balkans”¹⁹), making all the archival and other procedures visible and accessible to anyone interested in them, etc. In a different epistemological tradition, that of Michel Foucault’s *The Archaeology of Knowledge*, such archivist’s statements would be close to Foucault’s provisional definition of the archive as “the general system of formation and transformation of statements.”²⁰ André Lepecki highlights this performative moment of the archive as a characteristic equivalent to choreography: “Similarly, choreography is also a dynamic system of transmission and of transformation, an archival-corporeal system that also turns *statements* [...] into corporeal events and kinetic things.”²¹

This story of an activist dance archivist from Ljubljana is probably not entirely unique and it is also not the main point of this paper. What is important, however, is the fact that

¹⁶ I discussed more extensively the status of the performative in theatre and a potential application of the speech acts theory in the history and theory of theatre in Milohnić 1996.

¹⁷ R. Vevar, *Waste Management. Self-Interview on the Temporary Slovenian Dance Archive*, «Maska», vol. 30, no. 172–174 (2015), pp. 100–107.

¹⁸ R. Vevar (ed.), *Dan, noč + človek = ritem: Antologija slovenske sodobnoplesne publicistike 1918–1960* [Day, Night + Man = Rhythm: Anthology of Slovenian Contemporary Dance Criticism 1918–1960], Maska, Ljubljana 2018.

¹⁹ First results of the project are documented in a special issue of *Maska* (“Autonomy to Dance: Case Studies of Contemporary Dance Practices in Former Yugoslavia”), vol. 32, no. 183–184 (2017).

²⁰ M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Pantheon, New York 1972, p. 130.

²¹ A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», vol. 42, no. 2 (2010), p. 37. Joanne Pearson (2002, p. 112) goes even further by stating that “it is not simply a question of whether dance is archivable, or how the dance archive has structured its archivable contents, but the reverse: how have certain dance forms questioned, undermined, restructured and reformed the archiving process?”

TSDA belongs to a paradigm of similar initiatives in other countries of the South-Eastern region where the archiving of modern and contemporary dance production has not yet been accomplished. It is a part of the same frustration with the constant lack of stable, continuous and efficient institutions that would deal with the systemic archiving and historical research of dance as one of the most vulnerable sectors of the theatre production in that part of Europe. There are still very basic questions that require concrete yet profound answers, as in the case of *A Tiger's Leap into the Past*, an alternative artistic and research project launched by Saša Asentić and Ana Vujanović in Serbia in 2006: "Why don't we have a local history of contemporary dance? Why wasn't it ever written?"²² If letters, manuscripts, notations, photographs, video recordings, etc. are not preserved, collected and catalogued in appropriate archives, dance performances will live only in the memory of their spectators and that memory is unfortunately short-lived. After all, one should not forget that the question of the archive is not (only) a question of the past, as it was stated by Jacques Derrida, "it is a question of the future [...], the question of a response, of a promise and of a responsibility for tomorrow."²³

Bibliography

Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. London and New York: Routledge, 1999.

Auslander, Philip. "The Performativity of Performance Documentation". In Amelia Jones and Adrian Heathfield (eds.). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol – Chicago: Intellect, 2012, pp. 47-58 [originally published in *Performing Arts Journal*, vol. 28, no. 3 (2006), pp. 1–10].

Austin, John L. *How to Do Things with Words*. London – Oxford – New York: Oxford University Press, 1976.

Derrida, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972.

Hahn, Daniela. "Encountering Documents – Historicizing Performance Documentation. Interview with Philip Auslander". *Maska*, vol. 30, no. 172–174 (2015), pp. 40–45.

²² A. Vujanović, *History Reloaded: A Tiger's Leap into Local Dance's Past*, «Maska», vol. 23, no. 117–118 (2008), p. 64.

²³ J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago 1995, p. 36.

- Janša, Janez, Bojana Kunst, Aldo Milohnić and Goran Sergej Pristaš. "East – Dance – Academy." In Bojana Cvejić and Goran Sergej Pristaš (eds.). *Parallel Slalom: A Lexicon of Non-aligned Poetics*. Belgrade – Zagreb: TkH and CDU, 2013, pp. 16–30.
- Jones, Amelia and Adrian Heathfield (eds.). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol – Chicago: Intellect, 2012.
- Kappeler, Andreas and Mathieu Nemoz. "Public-Private Partnership in Europe – Before and During the Recent Financial Crisis", European Investment Bank, 2010, available at: www.econstor.eu/bitstream/10419/45287/1/656656298.pdf (last visit: 10 March 2019).
- Lepecki, André. "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances". *Dance Research Journal*, vol. 42, no. 2 (2010), pp. 28–48.
- Milohnić, Aldo. "Performative Theatre. Speech Acts Theory and Performing Arts". In Aldo Milohnić and Rastko Močnik (eds.). *Along the Margins of Humanities*. Ljubljana: ISH, 1996, pp. 237–253.
- Milohnić, Aldo. "O 'produktivizaciji' in 'fleksibilizaciji' delavcev v kulturi" [On the 'Productivization' and 'Flexibilization' of Cultural Workers]. *Borec*, vol. 64, no. 685–689 (2012), pp. 233–248.
- Pearson, Joanne. "Stilling Bodies/Animating Texts: Isadora Duncan and the Archive". *Performance Research*, vol. 7, no. 4 (2002), pp. 108–115.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- Reason, Matthew. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Vevar, Rok. "The Story of the Slovenian Dance Precariat: On the Statuses of Self-employed Persons in the Field of Culture". *Maska*, vol. 29, no. 163–164 (2014), pp. 89–91.
- Vevar, Rok. "Waste Management. Self-Interview on the Temporary Slovenian Dance Archive". *Maska*, vol. 30, no. 172–174 (2015), pp. 100–107.
- Vevar, Rok and Jasmina Založnik. "Metamorphic Punk." *Maska*, vol. 32, no. 183–184 (2017), pp. 82–95.
- Vevar, Rok (ed.). *Dan, noč + človek = ritem: Antologija slovenske sodobnoplesne publicistike 1918–1960* [Day, Night + Man = Rhythm: Anthology of Slovenian Contemporary Dance Criticism 1918–1960]. Ljubljana: Maska, 2018.
- Vevar, Rok. "The artist-archivist's statement". <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/2288/zspa/> (last visit: 10 March 2019).
- Vujanović, Ana. "History Reloaded: A Tiger's Leap into Local Dance's Past". *Maska*, vol. 23, no. 117–118 (2008), pp. 63–68.

Author's biography / Biografia dell'autore

Aldo Milohnić, PhD, is an associate professor of theatre history at the Academy of Theatre, Radio, Film, and Television of the University of Ljubljana (Slovenia). He is co-author of several books, author of numerous articles in academic journals, and author of the monographs *Theories of Contemporary Theatre and Performance* (2009), *Art in Times of the Rule of Law and Capital* (2016), and *Theatre of Resistance* (2021). He is an editorial board member of the performing arts journals *Amfiteater* and *European Journal of Theatre and Performance* as well as a scientific board member of the journal *Connessioni remote*. He is also a member of the International Federation for Theatre Research and the European Association for the Study of Theatre and Performance. His research interests include the history and theory of theatre, contemporary performing practices and the sociology of culture and arts.

Aldo Milohnić, PhD, è professore associato di storia del teatro presso l'Accademia di teatro, radio, cinema e televisione dell'Università di Lubiana (Slovenia). È coautore di diversi libri, autore di numerosi articoli su riviste accademiche e autore delle monografie *Theories of Contemporary Theatre and Performance* (2009), *Art in Times of the Rule of Law and Capital* (2016) e *Theatre of Resistance* (2021). È membro del comitato editoriale delle riviste di arti performative *Amfiteater* e *European Journal of Theatre and Performance*, nonché membro del comitato scientifico della rivista *Connessioni remote*. È anche membro della International Federation for Theatre Research e dell'European Association for the Study of Theatre and Performance. I suoi interessi di ricerca includono la storia e la teoria del teatro, le pratiche performative contemporanee e la sociologia della cultura e delle arti.

Atlanti multimediali: lo studio-archivio di Roberto Paci Dalò

Benedetta Bronzini

Università degli Studi di Firenze

Abstract

Il presente lavoro indaga sulle molteplici funzioni del materiale d'archivio nelle opere intermediali del regista, musicista e artista visivo Roberto Paci Dalò (1962), basandosi su un'intervista inedita condotta recentemente. Materiale reperito in archivi internazionali, disegni, immagini e video catturati in viaggio, ritratti, campionamenti sono il perno attorno al quale Paci Dalò costruisce le proprie topografie sonore: dall'album *Napoli* (1993), che offre un ritratto sonoro della città partenopea a *Ye Shanghai* (2013), realizzato grazie ad un'intensa ricerca di archivio riguardante il cosiddetto "Settore ristretto per i rifugiati apolidi" della metropoli orientale nel periodo dell'occupazione giapponese, e alle installazioni site-specific *De bello Gallico* (2011) e *Greuelmärchen*. La conversazione, dedicata all'archivio sia come luogo fisico, che come *modus operandi*, mette in risalto i molteplici piani di realtà da cui attinge l'"archivio d'artista", dal documento storico all'opera d'arte intermediale, che fa del proprio autore oggetto e fruitore allo stesso tempo.

The essay investigates the multiple impacts of archives' material in the life and work of the Italian composer, director and visual artist Roberto Paci Dalò (1962). International archive-researches, drawings, videos and pictures captured during the numerous travels, audio- and video-portraits are the sources of Paci Dalò's soundscapes: starting from the music album *Napoli* (1993), an acoustic portrait of the city, to *Ye Shanghai* (2013), which investigates through archive material the hidden reality of the Jewish Ghetto during WWII, to the site-specific installations *De bello Gallico* (2011) and *Greuelmärchen*. Starting point of this work is a recent, before unreleased interview between Paci Dalò and the author. The conversation is dedicated to the *archival turn*, considering archives as tangible storages and as an intermedial *modus operandi* as well, with a specific interest in "artists' archive", where the author is object and director of the material at the same time.

Parole chiave/Key Words

Soundscapes, memoria, archives, Aby Warburg, topografia, Paci Dalò

DOI: [10.54103/conessioni/18719](https://doi.org/10.54103/conessioni/18719)

L'archivio come costellazione multimediale¹

Parlare di archivio con Roberto Paci Dalò, regista, compositore e artista audiovisivo, disegnatore, significa confrontarsi con l'impatto del cosiddetto *archival turn* sull'arte contemporanea nella sua molteplicità di accezioni, ancora in piena evoluzione. Vincitore del Premio Napoli 2015, rappresentante della Repubblica di San Marino alla Biennale di Venezia 2022, Paci Dalò ha un approccio rizomatico sia nella composizione che nella modulazione del pensiero. Ciò ha reso la conversazione dedicata al suo studio-atelier l'occasione per riflettere attraverso costellazioni di osservazioni sulla natura dell'archivio *tout court*, sul valore storico-politico del suo impiego nella produzione artistica contemporanea, sull'arte come dispositivo di recupero della memoria storica. Allo stesso tempo, confrontarsi con Paci Dalò impone una riflessione sul conflitto tra autorialità e autenticità che emerge dalla rimodulazione dei corpora archivistici ad uso estetico, e sui cosiddetti "archivi esposti", ovvero alla coesistenza di conservazione, esposizione e performance nell'era postmoderna².

Parlare di archivio significa parlare di uno spazio tangibile in cui pubblico e privato convivono. E con privato intendo elogiare la riservatezza. Non tutto dev'essere divulgato. Penso alle guide, ai *Bedecker* e a come contribuiscono alla mercificazione dei luoghi. E penso alla necessità della segretezza di cui parla Marcello Sambat: ciò che è prezioso deve essere custodito con riserbo.

È a partire dai primi anni 2000 che nell'arte e nella critica si è assistito ad un vero e proprio impulso all'archiviazione³, dove la conservazione di documenti – in particolare materiale fotografico – è divenuta un vero e proprio «must have accessory»⁴. Come sottolinea Sara Callahan nel recentissimo *Art+Archive (Rethinking Art's Histories)*, lo scoppio di questa vera e propria *archive fever* ha necessariamente comportato una risemantizzazione

¹ Si ringrazia Roberto Paci Dalò per le interviste concesse all'autrice tra il 2018 e il 2022, che hanno permesso la realizzazione di questo lavoro. Dove non diversamente segnalato, le citazioni letterali di Roberto Paci Dalò nel testo si riferiscono all'intervista 7 settembre 2022.

² Si veda per approfondire M. Maiorino; G. M. Mancini; F. Zanella, F.; *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2022.

³ H. Foster, *An Archival Impulse*, «October», 110, Fall 2004, pp. 3-22.

⁴ J. Tagg, *The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet*, Grey Room, New York 2012, p. 25.

del concetto di archivio e dei suoi contenuti⁵, riportando al centro dell'attenzione la coesistenza di uso pubblico e privato dell'archivio stesso, in cui produzione, documentazione ed esposizione sono inscindibili. Luogo labirintico dell'*archè*⁶ – secondo Derrida – e centro di controllo tassonomico della memoria, esso è oggi uno spazio «cardinale ed ambiguo»⁷ in cui lo stesso oggetto documentale è messo in discussione. L'approccio di Paci Dalò, pur nella sua ipercontemporaneità e ipermedialità, impone però innanzitutto di riallacciarsi ad una tradizione precedente, se non proprio archetipica. All'origine della cultura archivistica, infatti, vi è innanzitutto il riconoscimento, da intendersi come la conoscenza qualcosa per ciò che è già noto. Molto efficace è l'analisi hegeliana di Byung-Chul Han nel suo recente volume dedicato alla scomparsa dei riti nella società del ventunesimo secolo, che, insieme ad Aby Warburg, ci accompagna nell'indagine sul legame tra arte, archivio e rituale nell'universo di Roberto Paci Dalò :

Nel riconoscimento è implicito il fatto che ora si conosce più propriamente di quanto si potesse fare nella confusione momentanea del primo incontro. Il riconoscere vede il permanente nel fuggevole. La percezione simbolica, intesa come riconoscimento, percepisce ciò che dura: il mondo viene liberato dalla propria contingenza e ottiene un che di permanente⁸.

«Io credo che sia quanto mai fecondo uno stretto contatto tra l'archeologia, la storia dell'arte e un'esatta scienza storico-sociologica»⁹ affermava Aby Warburg presentando alla Biblioteca Hertziana di Roma la prima mise en scène di archivio iconografico dell'arte contemporanea: *Atlas Mnemosyne*. È proprio dalla sintesi tra archeologia, arte, storia e sociologia – ricerca, estetica, memoria storica e culturale – che prende forma l'archivio, come spazio di raccolta e sistematizzazione. «*Mnemosyne* è un Maelstrom plurimo. È un percorso immersivo, lisergico, rituale, centrato su ogni singolo fruitore» afferma Paci Dalò, la cui recente composizione *Lament* (2022), in cui la doina ebraica e rumena, le

⁵ S. Callahan, *Art+Archive. Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*, Manchester University Press, Manchester 2022, p. 19.

⁶ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.

⁷ M. Maiorino; G. M. Mancini; F. Zanella, F.; *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2022, p.10.

⁸ H. Byung-Chul, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021, p. 11.

⁹ A. Warburg, *L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio*, in *Id., Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Arago, Torino 2007, 829-39, p. 829.

lamentazioni dell'Italia meridionale, il pibroch scozzese (piobaireachd), gli stili meditativi albanesi e greci si intrecciano con il barocco e con l'elettronica, porta il sottotitolo di *A Sound Ritual*. «Un gioco di corrispondenze è stato creato a partire dalla straordinaria somiglianza tra i volti di oggi e dell'antichità messicana in un luogo dove il mito fa parte – proprio attraverso i volti – della quotidianità» si leggeva già nella descrizione di *Petrolio Mexico* (2003) fatta dall'autore. Nell'archiviazione Paci Dalò riconosce infatti una dimensione liturgica: «Tutti i miei spettacoli prevedono la coesistenza di estasi e trance», prosegue l'artista riminese, che con Aby Warburg, oltre all'archiviazione rizomatica di significanti antropologici condivide anche l'attenzione all'idea di festa come massima traduzione dell'arte nella vita¹⁰.

Nell'allestimento così poco formale delle serie di immagini che ci circondano, vorrei coglieste il desiderio da parte mia di inaugurare questo splendido spazio come un'*officina*, e di presentarmi a voi come semplice operaio. Abbiamo appeso intorno a voi fogli, per così dire, freschi di stampa, con l'invito a una partecipazione critica da parte vostra. Che questa ricerca iconologica sia solo un'anticipazione, anche se è il frutto del lavoro di trent'anni, sarà subito chiaro a chi conosca lo stato di una scienza storico-artistica in cui si combinano fra di loro i saperi più diversi¹¹.

Si legge ancora nel testo dell'intervento-performance warburgiano del 1929, dove la bottega del Ghirlandaio viene presa ad esempio come luogo in cui osservare *in statu nascendi* l'interiorizzazione di acquisizioni intermediali provenienti dall'esterno da parte dell'artista. Al tempo stesso Warburg poneva l'accento sul proprio ruolo di archivista-ricercatore, paragonandosi all'operaio di un'officina in continua evoluzione, portando così alla luce quella che Michael Foucault avrebbe chiamato la «funzione classificatoria»¹² dell'autore, rivolto a controllare e delimitare l'esistente. La supremazia del controllo rispetto alla poiesi – con le parole di Aleida Assmann: «L'archivio non è solo il luogo in cui i documenti del passato vengono conservati ma è anche il luogo in cui il passato è costruito e creato»¹³– altro non è che il lavoro del regista, del compositore del dj. E del cartografo:

¹⁰ Si tratta di una riflessione che Warburg riprende da Jakob Burkhardt, cfr. J. Burkhardt, *La cultura del Rinascimento in Italia*, a c. di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2006, p. 310.

¹¹ A. Warburg, *L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio*, in *Id., Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007, 829-39, p. 829.

¹² M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 8-9.

¹³ A. Assmann, *Ricordare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 23.

Molte delle mie composizioni sono state create in forma di partitura grafica e quasi sempre lavorando su geografie reali e immaginarie. In questo modo ogni brano diventava così un viaggio, una ulteriore esplorazione e ogni composizione una mappa. Tanti miei spettacoli e progetti portano titoli espliciti quali: *Sentieri Segreti*, *Corrispondenze Naturali*, *Cave di pietra*, *La natura ama nascondersi* e così via¹⁴.

Spiega Paci Dalò, *Ordinary Member* della British Cartographic Society, che per delineare le proprie topografie sonore attinge di volta in volta a testi, voci, immagini e materiale audiovisivo ricercato ed analizzato con la cura di un archeologo. Sono cartografie emotive, come emerge dal titolo *Atlas of Emotions Stream* (2009), che prende il nome dall'omonimo volume di Giuliana Bruno (2006), in cui vengono mappate di pari passo geografie cinematografiche, corporee e della tenerezza in quella che l'autrice definisce "una architettura geopsichica"¹⁵.

I materiali d'archivio – immagine, suono, testo – sono un database. Sono oggetti trovati che devono essere ricontestualizzati. E questo vale nel contesto specifico della singola opera, quanto in una visione più ampia. Stanley Kubrick, ad esempio, nella sua vita a fatto un unico film, declinandolo in varie pellicole.

La serie di opere realizzate costituisce dunque un unico grande organismo, che continua ad essere manipolato e riassembleto, «cito Gabriele Frasca: "la forma non è qualcosa da raggiungere, la forma è la base». La musica, poi, è un processo di archiviazione continuo: «scrivere è archiviare... lo sono, ovviamente, il remix, i campionamenti¹⁶ e il lavoro su sezioni, ad esempio. L'archivio annienta la distanza tra passato e presente, creando immagini foniche.» Ogni immagine è un pattern, uno stilema, un mudra che, in modo alchemico, si rigenera di volta in volta e viene "riconosciuto". Sono proprio l'attenzione alla parola e al suono a rendere la voce, fenomenologia nell'indagine archivistica. «Il suono, la musica sono documento in sé stessi. L'immagine si avvicina al reale, il suono è reale. Quante persone conosciamo unicamente attraverso la voce? Basta pensare alla radio.»

Parto dalla "grana della voce" senza elementi di riflessione artistica, come fosse un database grezzo. Sposto le voci in una scacchiera, nello spazio e nel tempo, analizzando i

¹⁴ R. Paci Dalò, *Pneuma. Giardini Pensili: un paesaggio sonoro*, Teatro Comunale di Monfalcone, Monfalcone 2005, p. 24.

¹⁵ Per approfondire cfr. B. Bronzini, «Topografie sonore. Composizione e spazialità della memoria nell'opera di Roberto Paci Dalò», *SigMa*, 5/2021, Associazione Sigismondo Malatesta, Santarcangelo di Romagna, pp. 142-163.

¹⁶ L'album *L'alfabeto urbano* (1995), ad esempio, è realizzato grazie alle registrazioni ambientali fatte da Roberto Paci Dalò nei caffè e nei vicoli napoletani.

rapporti di forza tra i materiali raccolti. Partire da cellule minime mi aiuta a immaginare scenari ampi.

Racconta Paci Dalò, che nel suo “archivio musicale” custodisce infinite voci illustri, tra cui Hannah Arendt, Amalia Rosselli, Heiner Müller e Julian Beck.

L’obiettivo della regia, della composizione, è la giustezza: al di là “del pepe e del sale”. Davanti all’ignoto è la giustezza che fa il miracolo: si crea qualcosa che prima non c’era. La mente dello spettatore viene attraversata. E non si tratta di dare al pubblico ciò che tu sai essere giusto. Si tratta di creare una situazione empatica in un dato contesto spazio-temporale: una comunità temporanea.

«Dio non ha creato la religione bensì il mondo»¹⁷ scriveva Franz Rosenzweig. È dalla stessa spinta esegetica e tassonomica nei confronti della realtà che il corpus di ogni archivio si presta a molteplici interpretazioni e, con le parole di Paci Dalò, «attende di essere ricontestualizzato». Ciò significa porsi al di sopra della verità storica sebbene, nel caso di *Giardini Pensili*, per porsi al servizio di essa. Per un regista e artista audiovisivo come Paci Dalò, infatti, l’archivio è innanzitutto un laboratorio alchemico, un luogo fisico o ideale in cui dare nuova vita e nuova forma all’esistente, ricreando la realtà con illusioni verosimili attraverso paesaggi sonori e audiovisivi. Dal punto di vista estetico, la realtà per Paci Dalò è l’inganno postulato da Walter Benjamin nell’*Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936): una condizione necessaria che chiede di accettare la finzione (regia, adattamento, transcodificazione, poiesi) come un «tradimento d’amore»¹⁸. Nell’approfondire questo concetto, il regista chiama in causa uno dei protagonisti del suo *Bilderatlas* personale, Aleksandr Sokurov, e alla tecnica da lui utilizzata per la fotografia di *Il sole* (2005), dove buona parte delle immagini sono realizzate riprendendo superfici riflettenti, ribaltando quindi la realtà conoscibile.

«Bisogna lavorare in modo nucleare, indicizzare il database sonoro. Poi, una volta decisa l’organizzazione semantica, posso modulare e modificare, sempre lavorando sulla forza mnemonica, sensoriale di un suono.» L’altro materiale di lavoro è il tempo, che ha il potere di

¹⁷ F. Rosenzweig, *La Scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, Città Nuova, Roma 1991, p. 274.

¹⁸ *Tradimento d’amore* è anche il titolo del documentario di Paolo Brunatto (2003) ispirato ad *Animalie* di Paci Dalò.

rendere ogni suono familiare e sconosciuto al tempo stesso. «Ogni suono, ogni melodia se decontestualizzati – penso al volume, alla velocità – assumono una nuova identità».

Non molti anni fa fui ricoverato per un virus, che sembrava essere polmonite, fui messo in isolamento totale. In quei giorni ascoltai ininterrottamente *Burial* (2007), dell'autore omonimo. Lo ascoltavo con le cuffie, con attenzione, pressato negli orecchi, in isolamento, e l'ho scoperto in modo diverso.

Gli stessi testi canonici, materiali consunti, se ricontestualizzati trovano nuova vita e una nuova identità. Questo è l'esempio di *Shir* (2000), nato dall'incontro fra Paci Dalò e Roberto Latini, su invito di Mario Martone: una reinterpretazione-performance in italiano ed ebraico di canti del *Cantico dei cantici*. «Il pubblico era estasiato e veniva a chiederci dove trovare questi testi bellissimi. La Bibbia, decontestualizzata, aveva ritrovato la sua potenza comunicativa. Questa è alchimia».

Performare la memoria: l'archivio come materiale

L'impiego di materiale d'archivio ha un ruolo centrale nel processo creativo di Roberto Paci Dalò. Disegni, registrazioni e riprese permettono all'artista di documentare la realtà – come nel già citato *Petrolio Mexico* (2003), presentato al Festival di Locarno 2005, nato in triplice formato (radio in diretta, performance in teatro, film in b/n), frutto della documentazione dell'autore di una visita a Città del Messico –, e al tempo stesso lo portano a creare mondi verosimili *ex novo*. Questo è il caso dell'installazione sonora *Sparks*, presentata il 6 ottobre 2007 al Palazzo delle Papesse di Siena in cui, con l'utilizzo di 26 canali audio, Paci Dalò ha ricostruito come *soundscape* il Caffè delle Papesse (luogo reale mai inaugurato) e lo ha reso fruibile al pubblico, invitandolo con suoni familiari e codificati come il tintinnare delle tazzine e il brusio di sottofondo ad accedere in una straniante sala deserta, arredata nei minimi dettagli.

Tuttavia, è un altro l'ambito di indagine che ha reso la ricerca d'archivio un'azione necessaria per l'artista riminese: «Il vero trauma implode nel silenzio». Dare voce al trauma disegnando «un'interfaccia artistica che permetta di dialogare con la storia» è il fine che sottende all'arte di Paci Dalò.

I siti del trauma non sono né veri e propri musei, né cimiteri o luoghi di culto dei morti, e nemmeno monumenti, ma tutte queste cose allo stesso tempo e forse anche qualcosa di più. Innanzitutto però sono luoghi che un tempo sono stati teatro di stragi e stermini. Ne risulta un'inquietante sovrapposizione fra ciò che il luogo era una volta e ciò che è diventato: il visitatore si trova in uno spazio di incerta definizione, sospeso fra la visione di una prigione e la visita di un museo¹⁹.

I materiali d'archivio rimodulati come pattern di significato dal regista Paci Dalò si inseriscono in queste crepe temporali, fino a rendere il passato un presente vivo e nuovamente agito attraverso la performance. Al centro della sua poetica ci sono le «situazioni minoritarie», le minoranze lasciate da parte nei media e i casi di studio, di microstoria, in grado di ricostruire dal nucleo il quadro d'insieme. «La mia, in particolare, è un'ossessione per le minoranze linguistiche: il patois, il furlano²⁰, lo yiddish... ogni parola è identità, ogni espressione è una *madeleine* proustiana carica di significato... e, anche se ho un passaporto potente rispetto ai contesti minoritari, mi rendo conto, mi sento di farne parte».

La voce "d'archivio" e dunque la parola come elemento identitario ed evocativo è al centro di *HA* (2019), un progetto di soundart dedicato al pensiero di Hannah Arendt attraverso la sua identità vocale, e delle due installazioni site-specific dedicate ai testi e alla voce di Heiner Müller, *Greuelmärchen* (2006) e *Roter Schnee* (2009), e i workshop-performance *Funkhaus Heiner Müller* (2019-2021)²¹.

Gli archivi dimenticati e inesplorati sono una condizione minoritaria al centro dell'indagine di Paci Dalò. *De bello Gallico*, performance site-specific per clavicembalo, voce e live electronics nata nel 2011, ne è un primo caso significativo. Performato nel Teatro Galli di Rimini, bombardato nel 1944 e riaperto eccezionalmente per l'occasione creata da Giardini Pensili, *De bello Gallico* intreccia e documenta diacronicamente molteplici piani storici, a partire dall'operazione di archeologia urbana che ha portato al recupero del teatro stesso, come si apprende dai disegni di Paci Dalò (Fig. 01).

¹⁹ P. Violi, *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014, p. 135.

²⁰ Del 2022 è l'opera musicale PSLN, dove compare un estratto dalle Poesie di Casarsa pasoliniane.

²¹ Bronzini, *Topografie sonore. Composizione e spazialità della memoria nell'opera di Roberto Paci Dalò*, in: «SigMa», 5/2021, Associazione Sigismondo Malatesta, Santarcangelo di Romagna, pp. 142-163.

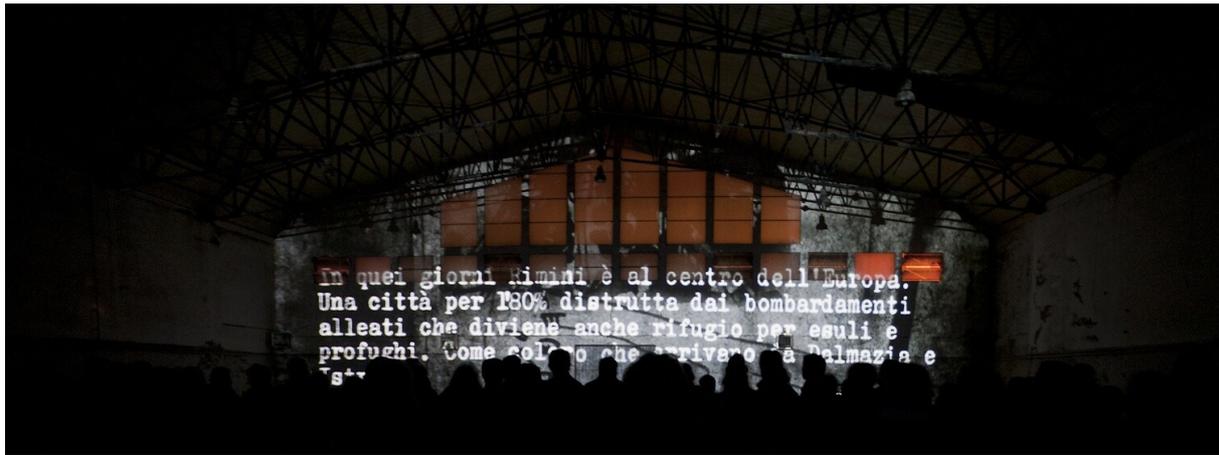


Fig. 01 – Giardini Pensili - *De bello Gallico*. Enklave Rimini, 2011.

Foto: Giardini Pensili

L'altro filo conduttore dell'indagine di Giardini Pensili è un caso di microstoria, frutto delle ricerche nella Biblioteca Gambalunga di Rimini, che colloca la riviera al centro della Seconda guerra mondiale e al tempo stesso rende *De bello Gallico* uno dei più interessanti esempi di performance-documentario del panorama italiano contemporaneo, come si evince nella descrizione dello spettacolo fatta dall'autore:

Tra il 1945 e 1947 la più grande città di lingua tedesca fuori dai confini della Germania è Rimini, sulla costa nordorientale italiana. 150.000 persone vivono in "Enklave Rimini", il campo di prigionia controllato dall'esercito inglese che ospita ex soldati e ufficiali della Wehrmacht. Un campo molto particolare fatto di università, giornali quotidiani, orchestre sinfoniche e da ballo, club filatelici, gallerie d'arte, cinema, ospedali, tipografie, compagnie teatrali. Il primo laboratorio europeo di denazificazione. Un insieme di campi distribuiti sulla spiaggia tra Riccione e Cervia. Una società multiculturale dove – oltre al tedesco – si parla russo, ucraino, fiammingo, danese, romeno, polacco, ungherese, italiano, inglese. [...] Protesa sulla frontiera orientale in quei giorni Rimini è al centro dell'Europa. Una città per l'ottanta per cento distrutta dai bombardamenti alleati che diviene rifugio per esuli e profughi, come coloro che arrivano da Istria e Dalmazia. Una incredibile eterotopia fatta di 75.000 abitanti a monte della ferrovia e 150.000 a mare. Forse un'evocazione di ciò che sarebbe successo negli anni a venire²².

Pochi anni più tardi, Paci Dalò compie un'operazione simile con *Ye Shanghai* (2013), dedicata alla realtà sommersa del ghetto nel quartiere Hongkou di Shanghai (noto ufficialmente come Restricted Sector for Stateless Refugees) tra il 1937 e il 1949. Quest'area ristretta della metropoli cinese sottoposta più volte all'occupazione giapponese, prima,

²² Bronzini, *op. cit.*, pp. pp. 142-163.

durante e dopo la Seconda guerra mondiale ospitò circa 20000 rifugiati ebrei in fuga dall'Europa, trattandosi di una delle pochissime mete di diaspora che non chiedeva visto e passaporto per accedervi. Tra il 1937 e il 1949 andò a crearsi un unicum storico: un'isola cosmopolita e multiculturale nel cuore dell'Asia, in cui si parlava e si scriveva in russo, yiddish, polacco e si seguivano tradizioni ebraico-sefardite ed occidentali.

All'indomani della Seconda guerra mondiale, nel tentativo di allontanare il trauma data l'impossibilità di rielaborarlo, il ghetto è stato relegato all'oblio e al segreto d'archivio, fino al suo recupero come materiale artistico da parte di Paci Dalò.



Fig. 02 – *Ye Shanghai*, fotogramma, 2013.

Foto: Giardini Pensili

Ye Shanghai è stata definita dal proprio autore «un'opera-archivio», poiché è nata grazie a materiale fotografico, audio e video proveniente dall'archivio del BFI – British Film Institute e alla scomposizione in samples del brano *Shanghai Nights* interpretato dalla cantante Zouh Xuan nel 1937, e al tempo stesso è fonte di archiviazione, (come cd, dvd, performance).

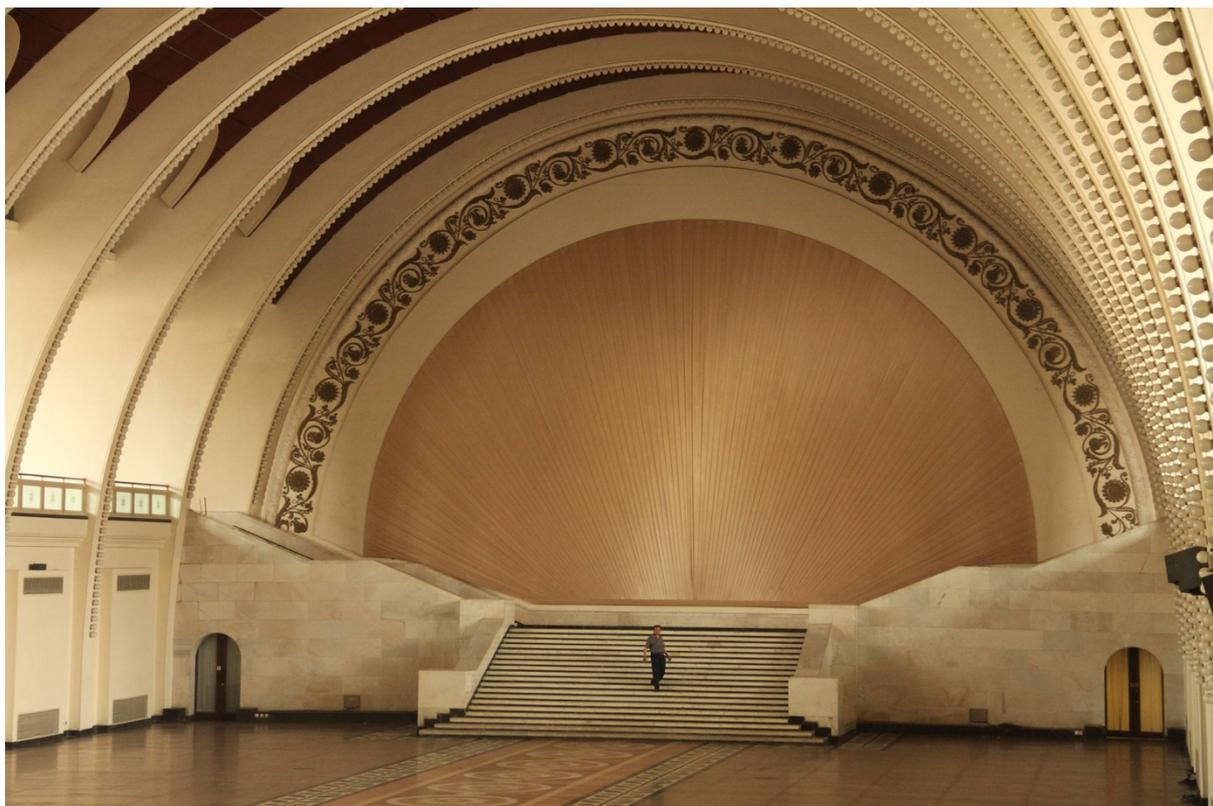


Fig. 03 – Ye Shanghai, première, padiglione della Contemporary Art Fair, Shanghai 6 settembre 2013.
Foto: Giardini Pensili

Con il progetto *1915 The Armenian Files*, realizzato nel 2015, a cento anni dal Genocidio armeno ad opera dell'impero Ottomano, nel processo alchemico della ricomposizione del materiale d'archivio, la matrice didascalica si unisce a quella privata, intrecciando legami biografici all'urgenza di rendere voce alla storia, e creando un'alleanza sottile e profonda tra «coloro che perdono», gli innumerevoli orfani sopravvissuti, e la vita pulsante di Venezia dei giorni nostri.

Armenia per me vuol dire Sergej Paradžanov, la mia conoscenza con Adriano Alpagò-Novello, direttore del Centro Studi e Documentazione sulla Cultura Armena a Milano. Armenia per me è prima di tutto Ca Foscari e le collaborazioni veneziane, primo fra tutti Boghos Levon Zekijan: nominato da Papa Francesco nel 2014 amministratore apostolico sede *plena* di Costantinopoli degli armeni assegnandogli contestualmente la sede titolare di Amida degli armeni con titolo personale di arcivescovo), ex docente di Ca Foscari. È lui che ha registrato per me la lettura dei testi del poeta armeno Daniel Varujan, cioè la voce narrante di *Armenian Files*, nel giardino di Palazzo Zenobio, nel 2000.

Racconta Paci Dalò, che ha composto *Armenian Files* (progetto polimorfico, dal nome che fa esplicito riferimento al processo di archiviazione, nato come performance, film e

album contemporaneamente), dopo aver viaggiato a Beirut, una delle città con la più comunità armena più numerosa al mondo (120.000 persone circa). «Tutti i materiali sonori del progetto sono nati da questo piccolo film girato con amici, parenti... il resto è Varujan.» La scelta dei testi di Daniel Varujan, torturato e ucciso dalla polizia turca a trentun'anni, nel 1915, tuttavia, non è da intendersi come un lamento, ma come un «moto di gioia». Sono poesie giovanili, che inneggiano alla vita, alla natura e a un presente in cui agire, liberando la memoria del poeta dall'oblio del trauma.

Archivi personali

Se la «giustezza» caratterizza la regia e la composizione di Paci Dalò, il suo archivio personale ha i tratti di uno studiolo rinascimentale: è una miniera segreta di reperti, immagini, suoni, voci e storie esemplari che necessitano di interfacce diverse per prendere vita. Per quanto riguarda l'archivio cartaceo, in corso di spoglio negli ultimi quattro anni, la tassonomia è stata suggerita da Valentina Valentini. Tuttavia è impossibile parlare di un archivio unico, non foss'altro che per la funzione di archiviazione-performance di piattaforme come *vimeo (c)* e *flickr (c)*²³ che si aggiungono al materiale privato, cartaceo, audio e video, custodito dall'artista. A questi si somma il potenziale di archiviazione dei i podcast radiofonici e la radio stessa, medium d'elezione dell'artista, docente dell'Università di San Marino, in cui ha fondato la Scuola di radiofonia (2014) e l'emittente universitaria *Usmaradio* (2017) e il Centro di Ricerche per la radiofonia (2021), che annovera nel suo Advisory Board Robert Wilson, Judith Butler e Laurie Anderson.

«Bisogna entrare nell'archivio, immergersi, non bisogna guardarlo. L'archivio, il mio lavoro, per me è innanzitutto un modo per rendere giustizia a vite altre, per me importanti» risponde l'artista interpellato sul suo rapporto con l'autodocumentazione e l'archiviazione. «Sono compulsivo, ma non collezionista», afferma ancora. In primis un oggetto, un manufatto, un'opera d'arte hanno un valore storico, antropologico, paragonabili a feticci, il cui valore pecuniario è in secondo piano rispetto a ciò che rappresentano. È immediato il richiamo a Joseph Beuys, al suo studio e ai suoi “oggetti di scena e di significato”, che divengono maschera e opera d'arte.

²³ Ad esempio, non mancano su flickr album documentari-autobiografici creati *ad hoc* dall'autore, come *Carographies* e *Freunde*.



Fig. 04 – Lo studio di Giardini Pensili, Rimini, 2022.

Foto: Giardini Pensili

«L'archivio è come una pagina del *Talmud*: un giardino, una topografia, un labirinto in divenire, in grado di contenere verità molteplici, approfondimenti, dibattiti. Il figlio del rabbino di Marsiglia Jacques Ouaknin, il rabbino e filosofo Marc-Alain Ouaknin ha scritto *Le livre brûlé*²⁴, il libro bruciato, dedicato al Talmud. Nel 1999²⁵ Ouaknin ha tenuto una conferenza a Venezia in cui ha reso la città un archivio vivente, mettendo in relazione muri, pietre ed edifici con simboli, parole e frasi talmudiche». Prima ancora dell'immagine evocativa che vede nel reticolo di calli veneziane una cartografia multimediale della memoria, ad avvicinare l'approccio di Paci Dalò a Marc-Alain Ouaknin è proprio il *Talmud* stesso, come redazione e trascrizione della legge orale, e dunque come forma di archiviazione scritta della parola e del pensiero ebraico elaborata attraverso più di settecento anni di studio. Anche nel caso di Paci Dalò, prima ancora di avvicinarsi alla realtà di Giardini Pensili, archivio, atelier, officina, crocevia di

²⁴ M.-A. Ouaknin, *Le livre brûlé*, Édition du Seuil, Paris 1994.

²⁵ Si fa riferimento a *Fondamenta futuro necessario. Orme di piedi e scritte*, Ca Pesaro, 3-6 giugno 1999.

incontri artistici e umani, nella sua sede riminese, la volontà di conservazione e di auto-documentazione si è espressa in forma scritta, con il volume *PNEUMA. Giardini Pensili: un paesaggio sonoro*, pubblicato nel 2005. Qui, ad esempio, sono catalogati i maestri:

Giardini Pensili, Teatro, Luigi Nono, Carmelo Bene, Demetrio Stratos, Walter Benjamin, John Cage, Joseph Beuys, Samuel Beckett, Heiner Müller, François Couperin, Carlo Scarpa, Orson Welles, nuovo mondo, storia / memoria, computer, interattivo, contratenore, installazioni, fascismo, cinema, radiofonia, Internet, geografie, drammaturgia dei media, città, trance, estasi, anarchia, archivio, biblioteca, Berlino, Napoli, Vancouver, Balcani, Armenia, Georgia, Mediterraneo, barocco, public space, infanzia, ebraicità, differenze e similitudini, elettronica, lingue, voci, preghiera, noise, layers, comunità, storia, memoria, silenzio, network, architetture invisibili, guerra, bordone, Audiobox, natura (à suivre...)²⁶

Questo è il corpus di materiale umano e spaziale impresso su carta, in cui ogni riferimento è in sé stesso una costellazione e un pattern artistico al tempo stesso, a partire da John Cage. «Cage è una delle poche costanti, anche come archivista. La sua intera corrispondenza, a partire dagli anni '50, è conservata in due archivi cartacei, uno a casa e uno esterno: scriveva ogni lettera a mano in tripla copia, con la carta-carbone.»

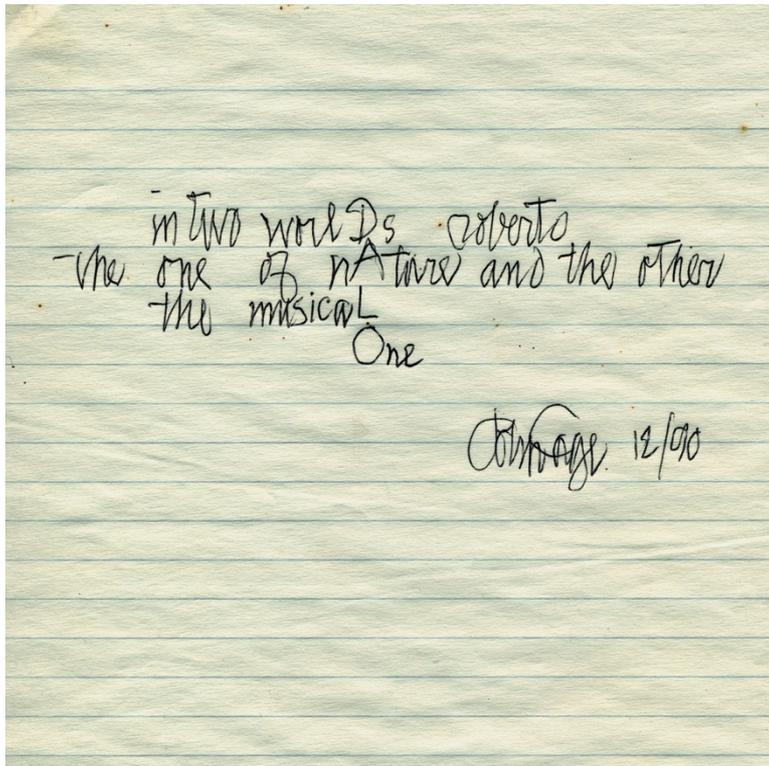


Fig. 05 – Dedicà di John Cage a Roberto Paci Dalò.

Foto: Giardini Pensili

²⁶ R. Paci Dalò, *PNEUMA. Giardini Pensili: un paesaggio sonoro*, Teatro Comunale di Monfalcone, Monfalcone 2005, p. 10.

All'elenco spontaneo presentato in *Pneuma* è necessario aggiungere il pittore statunitense James Rosen (1933): «è stato lui che mi ha permesso di arrivare la prima volta negli USA, in California alla Djerassi Foundation e ha segnato una parte della mia modalità di lavorare». Rosen, di cui Paci Dalò custodisce ancora tutte le lettere ricevute, è un artista materico, che dipinge per stratificazione, rendendo la diacronia un elemento tangibile, e compare più volte in *Pneuma*:

James Rosen e la presenza del tempo nella pittura. I quadri sono scuri e senza elementi riconoscibili se non si dedica il tempo ad essi. Di fronte al quadro gradualmente emergono colori, forme, segni riconoscibili in un crescendo percettivo dove il silenzio è scandito dal riconoscimento delle proprie immagini. Il lavoro di Rosen ha qualità temporali, perciò musicali, che riempiono di suono l'osservazione.²⁷

Quando invece a Paci Dalò viene chiesto di parlare dell'archivio-atelier di Giardini Pensili²⁸ sulle colline riminesi, ecco aprirsi un'altra costellazione: «Nel programma di Sergio Zavoli *Diario di un cronista*, c'è un film meraviglioso che mostra la visita di Zavoli a Saul Steinberg, intitolato *Il sogno del Minotauro*. Siamo a New York nel 1967 e Steinberg mostra a Zavoli la propria collezione». Oltre ad essere una testimonianza d'archivio, il video-documentario in questione²⁹ è una sfida sul concetto di autenticità nell'arte lanciata dal disegnatore rumeno vignettista per il settimanale satirico *Bertoldo* e per *Settebello* di Zavattini e



Fig. 06 – Ritratto di Saul Steinberg.
Foto: Giardini Pensili

²⁷ R. Paci Dalò, *PNEUMA*, cit., p. 19.

²⁸ Lo studio di Roberto Paci Dalò è stato selezionato da Artribune tra i luoghi di Rimini da visitare con *Artribune Travel* tra l'11 e il 13 novembre 2022.

https://www.artribune.com/turismo/2022/07/artribune-travel-ecco-come-prenotare-il-prossimo-viaggio-a-rimini-tra-sogni-e-disegni/?fbclid=IwAR0BJlqsVDw3n1Wxr2OXsDHtCy8JK46OVVq_Vvhq1WcnYayeMWMZmTy3Q2/

²⁹ <https://www.raisplay.it/video/2019/10/diario-di-un-cronista-incontro-con-saul-steinberg-e67b2841-ebfe-4927-8672-4ea67db57319.html>

Campanile fino alla promulgazione delle leggi razziali (1938), che lo obbligarono alla fuga negli USA dopo la prigionia a San Vittore e a Tortoreto.

Tra gli elementi della sfida tra autorialità e autenticità che emergono dall'intervista, due in particolare tornano alla mente di Paci Dalò e forniscono un'ulteriore conferma esegetica del suo archivio. Passando in rassegna la propria pinacoteca, Steinberg mostra a Zavoli una copia di un Mondrian fatta da lui, affermando: «Questo l'ho fatto io. [...] Come una specie di omaggio a Mondrian, ho cercato di impersonarlo. [...] Chi mangia un pollo con gusto fa un omaggio a questo pollo. Ecco, io ho cercato di impossessarmi di Mondrian, di digerirlo. E poi secondo me c'è un altro aspetto: questo quadro non è completamente falso perché l'ho dipinto io.» Un ulteriore elemento di finzione di cui lo spettatore è ignaro è che Saul Steinberg è stato doppiato nell'intera conversazione, rendendola una performance verosimile.



Fig. 07 – Lo studio di Giardini Pensili, Rimini, 2022.

Foto: Giardini Pensili

Lo “studio esposto” di Paci Dalò è un *open-space* di 5x15 m che accoglie la biblioteca artistica-musicale (quella storico-filosofica, in cui la fotografia in grande formato di Walter Benjamin appesa accanto alla finestra accoglie il visitatore come nume tutelare, si trova al piano superiore), i disegni, l’archivio cartaceo delle produzioni, pile di fax su carta chimica, bauli pieni di vhs, lo studio con i tavoli da lavoro e uno spazio espositivo-performativo. Corde d’acciaio tese da una parete all’altra si offrono come ulteriore spazio di esposizione (v. costumi di scena, cartografie, disegni) e conservazione. Tutto tranne le librerie, è mobile e riassembleabile come pattern in base alla necessità. Anche le mappe concettuali, veri e propri portolani dedicati ai progetti realizzati ed in fieri, i disegni e i geroglifici-kanji in bianco e nero – tratto distintivo di Paci Dalò – si alternano alle pareti, a sottolineare la natura poliedrica del loro proprietario. Il processo creativo di Paci Dalò, infatti, è in sé multimediale, tanto che ogni opera è dotata di un corollario di “opere sorelle” che lo completano, a partire dalle cartografie e dai taccuini, rigorosamente neri con titolo bianco scritto a mano.

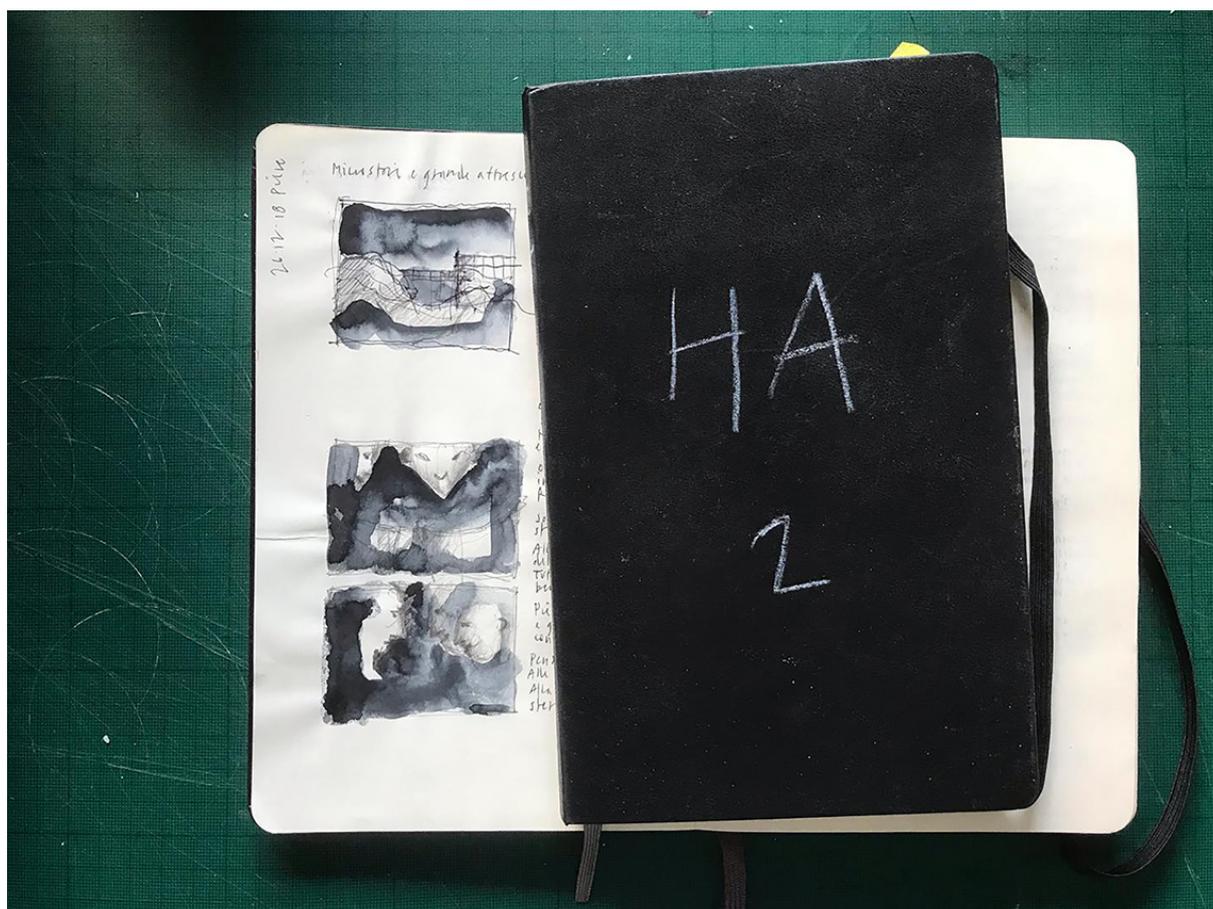


Fig. 08 – Taccuino preparatorio di HA-Hannah Arendt (2020-2021)

Foto: Giardini Pensili

Già da un primo sguardo, appare chiaro come in questo caso il concetto stesso di “archivio esposto” abbia significati molteplici, che ancora una volta sfidano il confine (se questo esiste) tra pubblico e privato, mise en scène e officina warburgiana. Anche l’arredamento è evocativo e simbolico: a partire dalla macchina da scrivere Olympia – legata ad un ricordo d’infanzia, e al tempo stesso simbolo della scrittura di Heiner Müller utilizzato in *Greuelmärchen* –, dai tavoli dell’architetto e designer veneziano Carlo Scarpa (1906-1978), sommersi da attrezzature radiofoniche, fogli di ogni formato, pennelli ed inchiostri, e dalla scacchiera duchampiana che domina la stanza dall’alto di un tavolino.



Fig. 09 – Studio-atelier, Giardini Pensili, Rimini, 2022.

Foto: Giardini Pensili

Il grande assente nelle foto che ritraggono il suo l’archivio è l’artista stesso. Se questo può sembrare un sottrarsi al rapporto tra autorialità e celebrità e un negare la valenza estetico-performativa dello studio di Giardini Pensili, ne è in realtà una conferma. «Il mio desiderio in ogni performance è quello di rendermi invisibile», spiega Paci Dalò, per il quale ogni

oggetto, a partire dai cappelli a tesa larga che nascondono il volto e dagli abiti di scena, ha un preciso valore simbolico e performativo. Tutto ha lo scopo di «costruire spazi extra-ordinari», dare vita all'inimmaginato attraverso campi elettrici, o «come direbbe il predicatore gesuita seicentesco Giacomo Lubrano: “creare luoghi della meraviglia”».

Riferimenti Bibliografici

- A. Assmann, *Ricordare*, Il Mulino, Bologna 2002.
- B. Bronzini, «Topografie sonore. Composizione e spazialità della memoria nell'opera di Roberto Paci Dalò», *SigMa*, 5/2021, Associazione Sigismondo Malatesta, Santarcangelo di Romagna, pp. 142-163.
- G. Bruno, *Atlante delle emozioni*, Johan & Levi, Monza 2015.
- J. Burkhardt, *La cultura del Rinascimento in Italia*, a c. di M. Ghelardi, Einaudi, Torino 2006.
- H. Byung-Chul, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021.
- S. Callahan, *Art+Archive. Understanding the Archival Turn in Contemporary Art*, Manchester University Press, Manchester 2022.
- A. Caravero, A., *A più voci*, Feltrinelli, Milano 2003.
- J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.
- H. Foster, *An Archival Impulse*, «October», 110, Fall 2004, pp. 3-22.
- M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971.
- Id., *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino 1972.
- M. Maiorino; G. M. Mancini; F. Zanella, F.; *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2022.
- M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro*, Franco Angeli, Milano 2011.
- Id., *Leggere uno spettacolo multimediale*, Dino Audino, Roma 2020.
- J.L. Nancy, *Dov'è successo?*, a cura di I. Pelgreffi, Youcanprint, 2014.
- S. Ostoff, *Performing the Archive: The transformation of the Archive in Contemporary Art, from Repository of documents to Art Medium*, Atropos, New York – Dresden 2009.
- M.-A. Ouaknin, *Le livre brûle*, Éditions du Seuil, Paris 1994.

R. Paci Dalò, *PNEUMA. Giardini Pensili: un paesaggio sonoro*, Teatro Comunale di Monfalcone, Monfalcone 2005.

Id., *Film Nero*, Giardini Pensili, Rimini 2016.

Id., *Ombre*, Quodlibet, Macerata, 2019.

I. Pelgreffi, *Il passato e il soggetto. Morfologie dell'archivio*, in J.L. Nancy, *Dov'è successo?*, a cura di I. Pelgreffi, Youcanprint, 2014, pp.6-22.

F. Rosenzweig, *La Scrittura. Saggi dal 1914 al 1929*, Città Nuova, Roma 1991.

J. Tagg, *The Archiving Machine; or, The Camera and the Filing Cabinet*, Grey Room, New York 2012.

P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il tempo, lo spazio e la storia*, Bompiani, Milano 2014.

A. Warburg, *L'Antico romano nella bottega di Ghirlandaio*, in Id., *Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007, 829-39.

Id., *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*. Introduzione, in Id., *Opere, II. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Aragno, Torino 2007, 816-28.

Sitografia

https://www.tribune.com/turismo/2022/07/tribune-travel-ecco-come-prenotare-il-prossimo-viaggio-a-rimini-tra-sogni-e-disegni/?fbclid=IwAR0BJblqsVDw3n1Wxr2OXsDhtCj8JK460VWq_Vhq1WcnYayeMWMZmTy3Q2/ (consultato il 14/09/2022)

<http://www.ateatro.it/webzine/2005/05/05/i-giardini-pensili-e-roberto-paci-dalofesteg-giano-ventanni-di-attivita-tecnoartistica/> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=-5pOpnR-PHc> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=vfYqdAvebIM> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.riminiturismo.it/press/video/roberto-paci-dalo-de-bello-gallico-rimini-enclave> (consultato il 14/09/2022)

https://www.berliner-kuentstlerprogramm.de/en/veranstalt_detail.php?id=768 (consultato il 14/09/2022)

<https://vimeo.com/robertopacidalo> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.flickr.com/photos/giardinipensili/> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.engramma.it/> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZLLAOe-EvNA> (consultato il 14/09/2022)

https://www.youtube.com/watch?v=mNA7Z_6CIZA&t=1611s (consultato il 14/09/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=KCFRVT753jA&t=1068s> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2021/01/sound-art-hannah-arendt-roberto-paci-dalo/> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2020/04/crown-radio-intervista-roberto-paci-dalo/> (consultato il 14/09/2022)

https://www.youtube.com/watch?v=mNA7Z_6CIZA&t=1611s (consultato il 14/09/2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=KCFRVT753jA&t=1068s> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.usmaradio.org/> (consultato il 14/09/2022)

<https://rpd-projects.tumblr.com/> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/archivio/> (consultato il 14/09/2022)

<https://www.raiplay.it/video/2019/10/diario-di-un-cronista-incontro-con-saul-steinberg-e67b2841-ebfe-4927-8672-4ea67db57319.html> (consultato il 14/09/2022)

Biografia dell'autrice / Author's biography

Benedetta Bronzini è Ph.D. in Germanistica Firenze-Bonn con una tesi sulla figura dell'artista intervistato come performer e documento storico, traduce e insegna letteratura e cultura tedesca presso SSML Carlo Bo-IULM. Dal 2021 fa parte del Gruppo di ricerca Riscritture dell'Università di Modena e Reggio Emilia. I suoi interessi di ricerca sono l'intermedialità, la memoria e il teatro politico e sociale. Nel 2020 è uscito per i tipi di Pacini *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*.

Benedetta Bronzini holds a Ph.D. in Germanic Studies (Firenze-Bonn) with a dissertation on the interviewed artist as a performer and as an historical document. She currently translates and teaches German culture and literature at SSML Carlo Bo-IULM. Since 2021 she is part of the Research Group Riscritture of the Università di Modena e Reggio Emilia. Her research focuses on intermediality, memory, social and political theater. In 2020 she published *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review

Archiviare l'effimero: la permanenza della danza di Dunhuang attraverso le tecnologie

Xiao Huang

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Abstract

Solidamente fondato su fonti e documenti inediti nel panorama occidentale, l'articolo ricostruisce un episodio di raro interesse per la storia delle arti performative cinesi e mondiali, basato su un processo di traduzione tra medium e linguaggi diversi che portò alla realizzazione dello spettacolo di danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1979), partendo dallo studio degli affreschi delle grotte di Dunhuang (IV-XIV secolo d.C.) – contesto in cui emersero anche i primi pionieristici esperimenti di notazione scritta della danza – per poi tradurlo successivamente in dance film nel 1982, in TV show nel 2008 e in video digitale virale nel 2021: un passaggio dalla bidimensionalità delle posizioni statiche della pittura, alla quadridimensionalità dei corpi in movimento dei danzatori, fino ad arrivare all'applicazione del linguaggio cinematografico per trascrivere le coreografie su schermo, e alle potenzialità di diffusione digitale dei social, e della motion capture. Le raffigurazioni di creature mitologiche, di danzatori e musicisti, dipinte dal IV al XIV secolo d.C. sulle pareti delle grotte di Mogao quasi si trattasse di un archivio di pose coreutiche, furono utilizzate per ricostruire le coreografie di danze tradizionali antiche. Il concetto di archivio potrebbe essere altresì applicato alla fase della traduzione filmica, che ha consentito la permanenza e la trasmissione di quella coreografia, e del suo odierno corrispettivo digitale e social.

Solidly based on sources and documents unpublished in the Western panorama, the article reconstructs an episode of rare interest in the history of Chinese and world performing arts, based on a process of translation between different mediums and languages: the research carried out from 1977 on the frescoes in the Dunhuang caves (4th-14th century AD) – context in which the first pioneering experiments in written notation of dance emerged – led to the creation of the dance show theatrical *Rain of Flowers on the Silk Road* (1979), and was later translated into a dance film in 1982, in a TV show in 2008 and in a digital video gone viral in 2021. This process corresponds with a transition from the two-dimensionality of the static positions of painting to the four-dimensionality of the moving bodies of the dancers, up to the application of cinematographic language to transcribe the choreography on screen, and to the potential of digital dissemination allowed by social media, and motion capture. The depictions of mythological creatures, dancers and musicians, painted from the 4th to the 14th century AD on the walls of the Mogao caves almost as if they were an archive of choreutic poses, were used to reconstruct the choreography of ancient traditional dances. The concept of archive could also be applied to the film translation phase, which allowed the permanence and transmission of that choreography, and its current digital counterpart linked to the social media environment.

Parole chiave/Key words

Dunhuang; archivio; danza teatrale cinese; videodanza.

Dunhuang; archive; Chinese dance-theatre; videodance.

DOI: 10.54103/connessioni/18676

Se la parola archivio ha il principale significato di raccolta di documenti, e se un documento è qualcosa che prova l'esistenza, o la traccia, di un fatto avvenuto nel passato, allora parlare di archivi ha un'importanza particolare quando si tratta di performance coreutiche, ovvero di opere artistiche realizzate utilizzando il movimento del proprio corpo, ma non avendo come scopo la produzione di un oggetto tangibile, e pertanto effimere.

Nel caso della danza tradizionale cinese di Dunhuang¹, il concetto di archivio interviene in diversi momenti, in un movimento circolare che, attraverso le epoche, e attraverso diversi linguaggi espressivi e potenzialità tecniche, inizia con un archivio e finisce con un archivio: nonostante si fossero sperimentate pionieristiche forme di notazione scritta del movimento, la danza di Dunhuang fu ricostruita a partire da un repertorio di figure affrescate nelle grotte di Mogao a Dunhuang, e fu codificata nello spettacolo teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1979), in un *dance film* nel 1982, in un programma televisivo nel 2008 e infine in un video virale diffuso via internet nel 2021. Inoltre, diede origine a un vero e proprio metodo di danza detto di Dunhuang², e a strategie di archiviazione e disseminazione costruite sulla *motion capture*.

Trascrivere i movimenti: primi esperimenti di notazione della danza in Cina

La danza è un'arte naturalmente caratterizzata da un alto grado di impermanenza, e la sua storia si intreccia con i tentativi umani di serbarne memoria, registrarla, per poterla reintrepretare e ripetere. Prima delle tecnologie video e cinematografiche di registrazione, e in alternativa alla raffigurazione pittorica di pose statiche, si tentò la descrizione, e dunque in un certo senso, la registrazione della coreografia, tramite scrittura e codificazione in segni e simboli convenzionali secondo un processo che venne in seguito chiamato notazione. Se da un lato la reale funzione della notazione è consentire la riproduzione di

¹ La danza di Dunhuang iniziò a definirsi e a essere chiamata così soltanto negli anni Settanta del XX secolo, quando alcuni coreografi e ricercatori cinesi incominciarono a studiare il vasto repertorio di movimenti raffigurati nelle pitture murali delle grotte di Mogao a Dunhuang, e ricomposero delle coreografie basandosi su quelle. La danza di Dunhuang iniziò a essere popolare proprio con lo spettacolo teatrale del 1979, *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, e da allora ha definito una sua precisa identità di genere coreutico, nonostante continuino a esserci differenti interpretazioni.

² È già nei primi anni Ottanta che Gao Jinrong, docente alla Scuola d'Arte Provinciale del Gansu, elaborò un sistema di didattica della danza di Dunhuang che da allora ha visto moltiplicarsi praticanti e corsi dedicati nelle accademie di danza. Cfr. J.R. Gao, *Tutorial di Danza di Dunhuang* (1980), Shanghai Music Publishing House, Shanghai 2002. [高金荣, 敦煌舞教学大纲, 上海音乐出版社, 2002]. N.d.A. I caratteri cinesi presenti nelle note indicano i riferimenti originali dei testi cinesi utilizzati.

una certa performance, anche apportando dei cambiamenti e delle correzioni al ritmo e al tempo, dall'altro si può affermare che la notazione sia anche un modo di registrare una performance, archiviandola di conseguenza.

In Cina, i primi documenti in cui si tentarono di registrare in scrittura partiture di danza risalgono all'epoca della Dinastia Tang (618-907 d.C.) e delle Cinque Dinastie (907-960 d.C.), precedendo con grande anticipo i corrispettivi metodi di notazione occidentali - a partire dalla prima pubblicazione di notazione del movimento, l'*Orchésographie* di Thoinot Arbeau (1589) - e furono rinvenuti nella stessa Dunhuang in cui i pittori affrescarono le pareti di grotte innumerevoli con esatte rappresentazioni di figure coreutiche (V-XIV sec. d. C.). Difatti, nella grotta n. 17 di Mogao, il monaco Wang Yuanlu rinvenne nel 1900 circa cinquantamila manoscritti³, tra i quali due contenenti notazioni di movimenti di danza⁴, che furono venduti insieme a molti altri ad alcuni studiosi inglesi e francesi, e pervennero nelle collezioni della British Library⁵ (Fig. 01) e della Bibliothèque Nationale de France⁶. Fu nel 1925 che il ricercatore

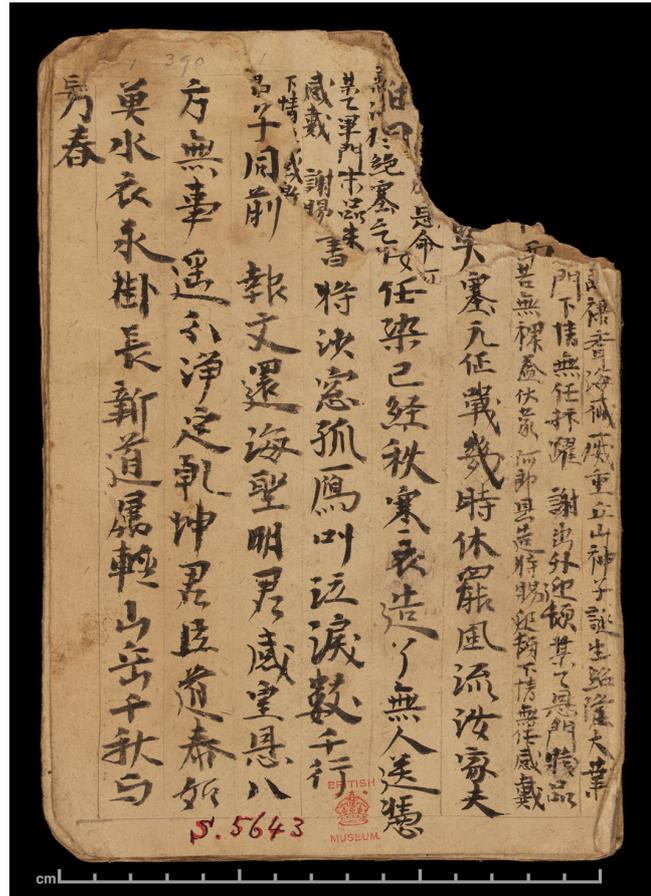


Fig. 01. Manoscritto S. 5643, The British Library Stein collection, London (X secolo d.C.).
Foto: The British Library

³ Cfr. X.J. Rong, *Eighteen Lectures on Dunhuang*, Brill, Leiden 2013, pp. 79-108.

⁴ Oltre a questi due frammenti individuati nei primi decenni del Novecento, a partire dagli anni Ottanta del XX secolo furono scoperti altri quattro frammenti inerenti la notazione della danza. Si tratta dei manoscritti S. 785 (1984), S. 5613 (1986), Beican 820 (1993) e Japanese Yu n. 49, risalenti all'era della tarda Dinastia Tang e Cinque Dinastie (907-960 d.C.), e tutti frammenti incompleti di opere più vaste, di cui allo stato degli studi attuali è impossibile conoscere titolo e autore.

⁵ Manoscritto S. 5643, The British Library Stein collection, London. Cfr. L. Giles, *Descriptive Catalogue of the Chinese Manuscripts from Tunhuang in the British Museum*, British Museum, London 1957, p. 173.

⁶ Manoscritto P. 3501, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Fonds Pelliot chinois, Paris. Cfr. M. Soyumié (a cura di), *Catalogue des manuscrits chinois de Touen-Houang. Fonds Pelliot Chinois de la Bibliothèque Nationale*, IV, École française d'Extrême-Orient, Paris 1991, pp. 1-4.

cinese Liu Fu (1891-1934) trascrisse integralmente per la prima volta il frammento conservato a Parigi, nel suo lavoro *Raccolta di documenti di Dunhuang*⁷.

Tuttavia, come si vedrà, il primo tentativo di resuscitare l'antica danza di Dunhuang non partirà da questi primi esempi di notazione, la cui esatta interpretazione è ancora oggi oggetto di studi e dibattiti perché resa complicata dalla presenza di segni unici, difficilmente comparabili ad altre realtà analoghe nella storia dell'Estremo Oriente. Si iniziò invece dallo studio delle scene di danza ritratte negli affreschi: un metodo più empirico e intuitivo, che tuttavia si rivelò più concreto e efficace nell'innescare la compartecipazione empatica dei danzatori nel riportare quelle immagini alla forma di performance.

Per quanto, infatti, la riduzione della danza in un altro linguaggio, sia questo scrittura o rappresentazione visiva bidimensionale, comporti sempre un processo di astrazione, l'uso di immagini sembra essere più efficace ai fini della conservazione e riproduzione, e quindi in chiave archivistica, in quanto più universalmente riconoscibili e comprensibili rispetto a un codice linguistico scritto, di cui invece può sfuggire più facilmente senso e contesto.

Gli affreschi di Mogao a Dunhuang

Le grotte di Mogao a Dunhuang, nella regione del Gansu, sono considerate la raccolta più grande di arte buddista al mondo, e conservano affreschi eseguiti tra i secoli IV e XIV d.C., raffigurando con estrema precisione movimenti e posizioni di danza performati da diversi personaggi. Soprannominato "Louvre orientale" e iscritto dal 1987 nella lista dei Patrimoni dell'Umanità UNESCO⁸, il sito costituiva lo snodo principale dell'antica Via della Seta, e perciò luogo cruciale di scambi sia economici sia culturali tra gli antichi popoli⁹ (Fig. 02).

⁷ F. Liu, *Raccolta di documenti di Dunhuang*, Istituto di Storia e filologia, Accademia Sinica, Guangzhou 1932, pp. 205-212. [刘复, 敦煌掇琐, 国立中央研究院历史语言研究所, 1932, 第 205 至 212 页].

⁸ Si tratta di quarantacinquemila metri quadrati di affreschi e oltre duemila sculture dipinte di arte buddista, distribuiti nelle quattrocentonovantadue grotte che costituiscono il sito. Cfr. online: <https://whc.unesco.org/en/list/440> (ultimo accesso 20/08/2022).

⁹ Come scrive Xianlin Ji: «Ci sono solo quattro sistemi culturali al mondo con una lunga storia, un vasto territorio, un sistema autonomo e un'influenza di vasta portata: Cina, India, Grecia, e Islam. E per questi quattro sistemi culturali, c'è solo un luogo di convergenza, e questo sono le regioni cinesi di Dunhuang e Xinjiang». Cfr. X.L. Ji,

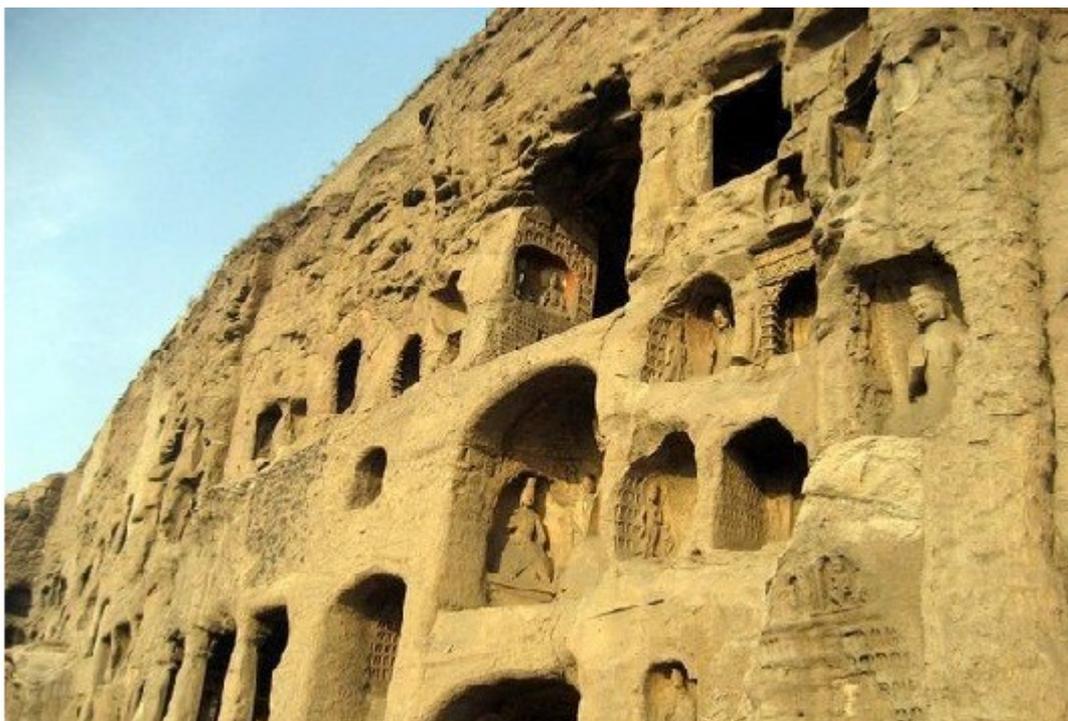


Fig. 02. Grotte di Mogao a Dunhuang, veduta esterna (secoli IV-XIV d.C.).

Foto: Dunhuang Academy

Se gli affreschi rappresentanti paesaggi e scene di vita quotidiana antica - ivi comprese le vivide immagini di una carovana che batteva le rotte commerciali della zona nel periodo della Dinastia Sui (581-618 d.C.) - stimolarono l'immaginazione degli artisti che realizzarono l'opera teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, gli elementi più rilevanti, e che divennero centrali nelle coreografie, furono le immagini dei *deva* e degli *apsara* volanti, in cinese *feitian*, creature immaginarie dalla natura divina, legate alla cultura figurativa della religione buddista¹⁰. Le grotte di Mogao presentano un campionario vastissimo di queste figure¹¹, dipinte secondo la fantasia degli artisti lungo le diverse epoche, e di solito panneggiate con un'ampia e morbida veste o con pantaloni larghi di origine indiana *dothi* nella parte inferiore del corpo. Le diverse posizioni che i *deva* assumono mentre

Ruolo e rilevanza degli Studi su Dunhuang e Studi su Turpan nella storia della cultura cinese, in «Bandiera Rossa», n. 3, 1986. [季羨林, 敦煌学、吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用, 《红旗》, 1986年第3期].

¹⁰ C. Tan (a cura di), *Dunhuang Art Through the Eyes of Duan Wenjie*, Indira Gandhi National Centre for Arts - Abhinav Publications, New Delhi 1994, p. 98.

¹¹ È emerso dagli studi che più della metà delle grotte di Mogao contiene queste figure negli affreschi. Cfr. S.H. Chang, C.X. Li, *The Flying Devis of Dunhuang*, China Travel and Tourism Press, Pechino 1982, s.n.p.

volano, descritte molto precisamente, sono enfatizzate da alcuni nastri e sciarpe che ne sottolineano il senso cinetico¹² (Figg. 03-04).



Fig. 03. Ancelle celesti spargono fiori. Grotta di Mogao n. 61. (Cinque Dinastie, 907-979 d.C.).
Foto: Dunhuang Academy



Fig. 04. Figura di giovani volanti. Grotta di Mogao n. 285. (Wei Occidentale, 535-557 d.C.).
Foto: Dunhuang Academy

¹² W.J. Duan, *Fetitian-Gandha e kinnara-Nuove indagini sul Feitian di Dunhuang*, in «Ricerche su Dunhuang», n. 1, 1987, pp. 1-13. [段文杰, 飞天—乾闥婆与紧那罗—再谈敦煌飞天, 《敦煌研究》, 1987年第1期, 第1至13页].

Nonostante sia chiaro che gli affreschi fossero una libera interpretazione dei pittori dell'epoca, è certo che essi si ispirarono a movimenti visti dal vero, così come strumenti musicali e oggetti raffigurati furono dipinti sul modello della realtà quotidiana. Wenjie Duan, direttore dell'Accademia di Ricerca di Dunhuang dal 1984 al 1998, ipotizzò persino una classificazione in categorie del tipo di musica che si vedeva suonato negli affreschi. Ciò confermò la possibile origine delle danze nella vita reale, e si riconobbe nei *mudra*, ovvero le posizioni classiche delle mani, e nelle pose dei *deva* e dei *bodhisattva*, quelle tipiche delle danze indiane¹³. Se da un lato l'iconografia dei *deva* danzanti discende dai testi sacri del buddismo indiano¹⁴, dall'altro sembrerebbe che la danza con le sciarpe, raffigurata in alcune delle grotte di Mogao, derivi da un tipo di danza affermata durante la Dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) che si basava appunto su ampi movimenti sottolineati da sciarpe di seta e lunghe maniche¹⁵.

In questo senso, poiché conservano immagini di danza tradizionale, ed è stato provato che gli affreschi ritraessero oggetti e scene di vita realmente esistenti all'epoca in cui vennero eseguiti, si può affermare che questa raccolta di affreschi funzioni come un enorme archivio di immagini. Grazie a questo, figure coreutiche effimere sono state registrate e tramandate traducendole attraverso un medium bidimensionale, la pittura, nonostante dell'archivio manchi la esplicita finalità di classificazione. Dal punto di vista dell'efficacia archivistica, la possibilità di ricostruire il movimento partendo dagli affreschi è ovviamente limitata, essendo avvenuta una riduzione dalle quattro dimensioni del linguaggio espressivo performativo alle due di quello pittorico.

Infatti, il lavoro della squadra di coreografi e danzatori della Compagnia di Danza del Gansu, inviati a studiare gli affreschi di Mogao nel 1977, fu particolarmente complesso, e i movimenti tra una posa e l'altra furono ricostruiti attingendo al vocabolario della danza tradizionale cinese e all'esperienza e sensibilità dei singoli performer¹⁶ (Figg. 05-06).

¹³ Cfr. C. Tan (a cura di), *op. cit.*, pp. 225-228.

¹⁴ Cfr. S.H. Chang, C.X. Li, *op. cit.*, s.n.p.

¹⁵ Cfr. J.W. Descutner, *Asian Dance*, Chelsea House, New York 2004, p. 86.

¹⁶ Y.Y. He, *L'origine del nome della danza di Dunhuang*, in «Danza», n. 8, 2008, pp. 34-35. [贺燕云, 敦煌舞名称的由来, 《舞蹈》, 2008年第8期, 第34-35页].



Figg. 05-06. Coreografi che studiano gli affreschi delle grotte di Mogao (anni Settanta).
Foto: Compagnia di Danza del Gansu

Lo spettacolo di danza teatrale: *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1979)

L'opera di teatrodanza *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* [丝路花雨]¹⁷ fu realizzata nel Gansu, nel nord-ovest della Cina, nei primi giorni della fase della Riforma e Apertura economica cinese, e ha svolto un ruolo fondamentale nella storia della danza contemporanea cinese. La storia, ambientata all'epoca della dinastia Tang (618-907 d.C.), narra le avventure del pittore Zhang e di sua figlia Yingniang che, dopo aver salvato il mercante persiano Enus sulla Via della Seta, vengono rapiti e separati da alcuni banditi e affrontano diverse vicissitudini per poi riunirsi.

Dopo una ricerca lunga e approfondita nelle grotte di Dunhuang, iniziata nel 1977 e basata su una scrupolosa analisi delle singole immagini degli affreschi e sulla loro copiatura attraverso disegni e dipinti, i coreografi non solo assimilarono completamente le figure e le posizioni di danza effigiate negli affreschi, ma studiarono anche la specificità del movimento curvo a forma di "S" tipica della danza di Dunhuang¹⁸. Usando il vocabolario della danza classica cinese per congiungere in un unico movimento le posizioni statiche desunte dagli affreschi, venne creata una coreografia completa e un sistema di linguaggio delle figure di danza coerente, con il quale poter esprimere gli sviluppi della trama e modellare i personaggi. In particolare, la posizione della danzatrice che suona l'antico strumento musicale della *pipa*, è stata l'ispirazione per una danza solista, i cui movimenti potessero esprimere compiutamente la delicatezza e la virtuosità del personaggio¹⁹ (Figg. 07-08).

¹⁷ *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* [丝路花雨] danza teatrale, (coreografia: Liu Shaoxiong, Zhang Qiang, Zhu Jiang, Xu Qi, An Jianzhong; sceneggiatura: Zhao Zhixun; interpreti e produzione: Compagnia di Danza del Gansu, 1979), cfr. online: https://www.youtube.com/watch?v=HVSE5Ma_a-w (ultimo accesso 01/09/2022).

¹⁸ Il ricercatore Shi Weixiang realizzò più di cento disegni di posizioni di danza, che divennero il testo principale da cui "resuscitare" la danza di Dunhuang, e riproducevano fedelmente le posizioni di danza affrescate nelle grotte. [Cfr. S.X. Liu, "*Pioggia di fiori sulla Via della Seta*": la danza aggraziata resuscitata dagli affreschi di Dunhuang, 28 settembre 2009, in http://www.cflac.org.cn/zt/2009-09/28/content_17838657.htm (ultimo accesso 25/08/2022). [刘少雄, "丝路花雨": 从敦煌壁画复活的曼妙舞姿, 中国文联网].

¹⁹ Cfr. China Art Research Institute (a cura di), *La storia della danza teatrale cinese*, Casa Editrice Cultura e Arte, Pechino 1990, pp. 124-125. [中国艺术研究院舞蹈研究所编, 舞蹈艺术中国舞剧史纲, 文化艺术出版社, 1990, 第 124 和 125 页]. Cfr. anche: X. Wang, Q.X. Liu, *Along the Silk Road Drama*, in «China Reconstructs», vol. 29, n. 3, Marzo 1980, p. 24.



Figg. 07-08. *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1979), danza teatrale: posizione a "S" della Suonatrice di pipa.
Foto: Compagnia di Danza del Gansu

Dagli affreschi era complicato capire, infatti, se le posizioni fossero collegate tra di loro o no, quale fosse il ritmo e quale di quelle dovesse essere inserita all'inizio del movimento o lo concludesse. Era poi di vitale importanza trovare il modo di mostrare correttamente le singole pose delle mani, dei piedi, del busto, della testa e del collo, nonché l'espressione degli occhi. Come questi particolari, anche la direzione dei salti e delle giravolte, il ritmo della respirazione e l'equilibrio tra il ritmo interiore e il movimento esterno, furono degli interrogativi a cui si dovette trovare risposta.

Per la prima volta in Cina, con *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, un vocabolario della danza estremamente ricco era stato ricavato studiando fonti antiche e siti archeologici, pitture rupestri e sculture, dimostrando come non bisognasse necessariamente ispirarsi sempre alla danza lirica e classica cinese.

Pioggia di fiori sulla Via della Seta costituì inoltre un caso emblematico di riscrittura molteplice da un medium espressivo a un altro, con una conseguente traduzione dimensionale. Questo fu evidente principalmente nel passaggio dagli affreschi al linguaggio del corpo espresso con la danza, ovvero un passaggio dalla bidimensionalità delle singole

posizioni dipinte al sistema quadridimensionale coreutico, per cui alle tre dimensioni spaziali del corpo si aggiunge la quarta dimensione, intesa come tempo²⁰. Archivalmente, si può azzardare che il processo sia partito da performance reali, ritratte dai pittori degli affreschi, per poi essere riportate alla loro forma performativa dopo secoli e nonostante le lacune. Di nuovo, con la messa in scena teatrale dei movimenti coreutici, abbiamo un'esperienza effimera, di cui rimasero solo qualche fotografia di scena, e molti commenti sulla stampa nazionale e internazionale dell'epoca²¹ (Fig. 09). Perciò è con la traduzione in linguaggio filmico, attraverso il lungometraggio cinematografico del 1982, che la danza di Dunhuang viene registrata e documentata di nuovo, ma sul supporto della pellicola.



Fig. 09. Compagnia di Danza di Gansu sulla scena di *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*, Teatro alla Scala, Milano (1982).

Foto: Silvia Lelli e Roberto Masotti

²⁰ Si veda l'interessante parallelo tra pittura e danza elaborato in: X.B. Wu, *Introduzione alla nuova danza*, Chinese Opera Publishing House, Pechino 1982, p. 26. [吴晓邦, 新舞蹈艺术概论, 中国戏曲出版社, 1982, 第 26 页].

²¹ Lo spettacolo fu portato in tournée in diverse parti del mondo: in Italia fu messo in scena al Teatro alla Scala nel 1982, ricevendo grande attenzione dalla critica. Cfr. M.P., *Ora la Cina è vicinissima: alla Scala l'antica leggenda della «Via della Seta»*, in «Corriere della Sera», 14 settembre 1982, p. 21.

Il dance film: *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1982)

Danza e cinema, pur salvando le proprie abissali differenze linguistiche, si incontrano proprio nell'essere entrambe arti basate sul movimento. Inoltre il cinema rende fruibile il proprio contenuto, conservabile e reiterabile, a un vasto numero di spettatori, e si può dire che assolve in questo modo a un'altra funzione propria degli archivi, ossia la trasmissione di un documento. Il concetto di archivio d'altra parte è insito nella stessa disciplina della videodanza o *screendance*²², nel momento in cui una coreografia, di per se evento effimero legato all'hic et nunc, viene registrata per fruirlo su schermo, sia come semplice documentario, sia come parte di un processo di ibridazione con il linguaggio cinematografico finalizzato alla realizzazione di un nuovo prodotto creativo originale. Sulla connessione tra la *screendance* e il concetto di archivio, Rosenberg ha sollevato il problema che la documentazione sulle opere di danza sia comunque una mediazione, mai completamente obiettiva, ma sempre filtrata attraverso la tecnologia di registrazione e l'operatore che effettua il processo²³.

La prima intenzione di trasformare l'opera di danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta*²⁴ in un film apparve scritta nel 1982 in un trafiletto della rivista cinese

²² Una delle più recenti definizioni del termine *screendance* è stata messa a punto da Alessandro Amaducci: «Con il termine *screendance* (letteralmente: danza su schermo, evidenziando il fatto che in inglese il termine *screen* si riferisce sia allo schermo cinematografico sia al monitor video) si intende definire un'opera audiovisiva, realizzata su qualsiasi supporto, che abbia come oggetto la danza. Esso raccoglie, come una sorta di "macroinsieme", altri termini che sono stati usati per indicare lo stesso oggetto audiovisivo: *film dance*, *dance film*, *dance movie*, *videodance* (in italiano: film di danza, videodanza) e altri ancora». A. Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020, p. 11.

Usando invece le parole di Liz Aggiss, «*screendance* è danza fatta appositamente per lo schermo o per la videocamera in cui si trovano insieme coreografia e pratica dello schermo. [...] Una risposta più complessa alla domanda "cos'è la screen dance?" può essere: la *screendance* è un sito ibrido, è il mescolarsi di due discipline distinte, la danza e il film in un dialogo a due vie in cui ogni processo è manipolato per produrre una relazione innovativa tra il corpo o il soggetto, la video o cinecamera e l'*editing*». L. Aggiss, citata in R. Copeland, *The Best Dance Is the Way People Die in Movies (or Gestures Toward a New Definition of "Screendance"*, in D. Rosenberg (a cura di), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, New York 2016, pp. 225-242: p. 232.

La bibliografia in proposito, sviluppatasi soprattutto negli ultimi decenni, è molto vasta. Restano imprescindibili punti di partenza: E. Vaccarino, *La musa dello schermo freddo*, Costa & Nolan, Genova 1996; D. Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, Oxford University Press, New York 2012; E. Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, New York 2012.

²³ Cfr. D. Rosenberg, *Screendance. Inscribing the Ephemeral Image*, op. cit., pp. 14-31.

²⁴ *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* [丝路花雨] *dance film*, (regista: Yan Xueshu; sceneggiatura: Zhao Zhixun; fotografia: Chen Wancai; scenografia: Zhang Zien; produzione: Xi'an Film Studio, 1982), in <https://www.youtube.com/watch?v=5bniJVoULD0> (ultima accesso 01/09/2022).

«Recensioni di film»²⁵. Inoltre, come si può desumere da un documento dattiloscritto inedito con scheda della trama e operatori coinvolti, nel film il ruolo di protagonista sarebbe stato assegnato a He Yanyun, accompagnata dalla Compagnia di Danza del Gansu, e la distribuzione sarebbe stata curata dalla China Film Export and Import Corporation²⁶.

Chiaramente, la trasposizione di *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* da danza teatrale a *dance film* necessitò di un approccio metodologico alla produzione completamente diverso, in cui tutti gli operatori della troupe furono coinvolti nelle decisioni più importanti con lucida consapevolezza, come si evince anche dalla sceneggiatura dettagliata con tutte le indicazioni tecniche sulle modalità per girare le singole scene²⁷.

In un articolo scritto dal cine-operatore del film, Chen Wancai, sono ricordati vari passaggi della produzione, e alcuni dettagli tecnici sulle riprese, che dimostrano senza ombra di dubbio quanto il professionista avesse ben presenti le priorità da considerare per esaltare la danza, compatibilmente con un'altra serie di aspetti, tipici della produzione di film su larga scala, come la realizzazione delle scenografie, le luci, gli effetti speciali²⁸. È interessante evincere dalle parole di Chen Wancai quanto il mezzo cinematografico fosse considerato per la sua potenzialità di portare ad un bacino di pubblico molto più ampio la bellezza e la sensazione dello spettacolo originale, ma si decise tuttavia non di realizzare un mero documentario sulla danza teatrale, optando invece per un film artistico che funzionasse come opera d'arte a sé stante²⁹ (Figg. 10-11-12).

²⁵ Cfr. D. Er, *La Danza teatrale Pioggia di fiori sulla Via della Seta sarà trasformato in un film artistico a colori*, in «Recensioni di film», vol. 2, 1982, p. 19. [尔东, 舞剧“丝路花雨”将拍成彩色宽银幕艺术影片, 《电影评介》, 1982年第1期, 第19页].

²⁶ Cfr. Dattiloscritto, due fogli in lingua inglese e cinese, 1982. Archivio privato, Cina.

²⁷ Cfr. *Pioggia di fiori sulla Via della Seta. Un film a colori su grande schermo*. Sceneggiatura con indicazioni delle scene. A cura di Xi'an Film Studio, Novembre 1982, Archivio privato, Cina. [彩色银幕舞剧艺术片丝路花雨完成台本, 西安电影制片厂摄制, 一九八二年十一月].

²⁸ W.C. Chen, *Pioggia di fiori sulla Via della Seta, esperienza fotografica*, in «Recensioni di film», vol. 12, 1982, p. 7. [陈万才, “丝路花雨”摄影体会, 《电影评介》, 1982, (12) 第7页].

²⁹ *Ibidem*.



Figg. 10-11-12. Fotogrammi dal film *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* (1982).
Foto: Xi'an Film Studio

Nell'articolo Wancai si profuse nella descrizione delle scenografie, allusive degli esotici paesaggi di Dunhuang, e soprattutto sugli effetti speciali possibili grazie alla moderna tecnologia cinematografica, che offrivano molte più possibilità espressive alla scenografia rispetto al linguaggio teatrale, e di conseguenza inedite interazioni con la danza³⁰. Pur essendo chiaro che il film si proponga come opera creativa autonoma, senza alcuna velleità archivistica, è innegabile che esso assolva anche la funzione di proteggere e tramandare in qualche modo la memoria della danza di Dunhuang come doveva essere apparsa nello spettacolo teatrale, considerando per altro che la compagnia da danza che la interpretava era la stessa. In più, attraverso il linguaggio e il montaggio cinematografico e l'alternarsi di diverse ottiche e tecniche - grandangolo, riprese a volo d'uccello, primi piani, *dolly* - i vari frangenti di danza vennero ripresi con generosità di punti di vista e particolari, consentendone una qualità di fruizione impossibile a teatro. Il cine-operatore, infatti diversificò le tecniche e gli obiettivi di ripresa cinematografica, rendendosi perfettamente conto che era necessario ricorrere a diversi tipi di obiettivo e riprese per rendere le dinamiche espressive, poiché il film era privo di dialoghi. Allo stesso tempo, essendo un punto principale di queste danze i movimenti delle mani che imitavano le posizioni dei *mudras* degli affreschi e delle danze indiane, i primi piani e le riprese ravvicinate servivano anche a mostrare chiaramente questi particolari. La qualità mostrata da danzatrici e performer era infatti altissima, e costituiva uno dei maggiori punti di forza del film, e perciò necessitava di una adeguata valorizzazione.

Il film riuscì a replicare il successo della danza teatrale *Pioggia di fiori sulla Via della Seta* su una scala molto maggiore a livello di pubblico, quella offerta dalle grandi produzioni cinematografiche, amplificandone ulteriormente la popolarità e permettendo a molti più spettatori di quelli del teatro di poter vedere la danza di Dunhuang riportata in vita attraverso il movimento e il ritmo. È con l'avvento della televisione negli anni Ottanta che questo processo subisce un giro di vite, grazie alla capillare pervasività del mezzo televisivo nelle case cinesi.

³⁰ W.C. Chen, *op. cit.*, p. 7.

***Feitian* (2008) e la danza Dunhuang riscritta per la TV**

La popolarità raggiunta dalla danza di Dunhuang ha dato origine ad alcuni altri episodi in epoca contemporanea, anche se non direttamente tratti da *Pioggia di Fiori sulla Via della Seta*. Uno di questi riguarda un'ennesima "riscrittura" della coreografia per il nuovo medium della televisione. Tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, una delle rivoluzioni tecnologiche e culturali più rilevanti della contemporaneità è stata l'affermazione e diffusione della televisione. In breve tempo il tasso di penetrazione della televisione nelle case del popolo cinese è diventato tra i più alti del mondo grazie all'efficienza delle reti televisive, evolute dalle trasmissioni via segnale aereo a quelle via cavo.

Molti programmi di varietà e intrattenimento hanno iniziato a inserire spettacoli di danza scritti appositamente per la televisione. Ed è in questo contesto che si colloca la danza *Feitian* [飞天], andata in onda nella trasmissione Gran Gala del Capodanno Cinese nel 2008³¹ (Figg. 13-14).



Figg. 13-14. La danza degli apsara volanti *Feitian* al Grand Gala del capodanno cinese, Compagnia di danza del Dipartimento militare della Regione di Guangzhou, CCTV (2008).

Foto: CCTV

³¹ *Feitian* [飞天] danza televisiva, (coreografia: Xing Shimiao e Yan Hongxia; musica: Zhang Qianyi; interpreti: Compagnia di danza del Dipartimento militare della Regione di Guangzhou, 2008), cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=Xh3OM5CTRj0> (ultimo accesso 20/08/2022).

La coreografia include alcune figure tratte dalla danza di Dunhuang, ed esattamente posizioni prese dall'iconografia dei *deva* volanti, detti *feitian*, costituendone un sottogenero. Chiaramente, rispetto alla danza teatrale del 1979 e al film del 1982, cambiano sia il pubblico di riferimento, sia la qualità e le finalità della coreografia. Prestandosi a una fruizione meno attenta e concentrata, infatti, il linguaggio televisivo necessita di tempi molto più veloci e sintetici rispetto a cinema e teatro, sebbene il set possa essere paragonato a quello del cinema. La trasmissibilità attraverso il medium televisivo è più capillare, in quanto il numero di spettatori è esponenzialmente più ampio delle audience teatrali e cinematografiche e, sebbene anche la televisione viva del e nel presente come le performance, l'avvento di tecnologie di registrazione come il videoregistratore ha permesso di conservare quello spettacolo nel tempo e di farlo giungere fino a noi, riversandolo infine nella rete. Ulteriore passo sarà, negli anni più recenti, una produzione video nativa dell'*environment* di internet e dei social, e a questo destinata.

La danza di Dunhuang diventa virale: *La preghiera* (2021)

Arrivando ai giorni nostri, il processo di archiviazione si sublima attraverso la rete e i social media. La capillarità con cui il sistema internet pervade ormai la nostra società ad ogni livello, ne fa infatti un potenziale archivio dall'accessibilità illimitata - il mito di internet come archivio - ma allo stesso tempo la sua natura comporta sempre un rischio di effimerità, nella paventata eventualità di una *Digital Dark Age* in cui questo sistema di memoria collettiva digitale potrebbe collassare³². Inoltre, proprio la struttura anarchica e spontanea con cui sono conservati e fruiti i documenti sulla rete, non esistendo la figura dell'archivista ad esempio, ha sollevato degli interrogativi sulla effettiva democraticità promessa dalle varie piattaforme online³³. D'altra parte, Rosalind Krauss aveva avvertito già negli anni Settanta che la pubblicazione, riproduzione e disseminazione della documentazione sulle opere d'arte attraverso i mass media stava diventando per le generazioni più giovani il mezzo principale per verificare

³² Cfr. R. Harvey, J. Weatherburn, *Preserving Digital Materials*, Rowman & Littlefield, London 2018, p. 25.

³³ Per il caso specifico di YouTube si veda: R. Gehl, *YouTube as archive: Who will curate this digital Wunderkammer?*, in «International Journal of Cultural Studies», vol. 12, n. 1, January 2009, pp. 43-60.

l'esistenza delle opere stesse³⁴. A maggior ragione questo avviene oggi nell'era dei social, ed è un fatto da considerare quando si pensa a internet come archivio.

Tra le ultime incarnazioni della danza di Dunhuang, e precisamente *feitian*, il video *The Prayer* [洛神水赋] (2021)³⁵ (Fig. 15) nasce dichiaratamente per essere fruito su YouTube, su Bilibili³⁶, e su tutte le altre piattaforme di creazione e condivisione di contenuti video, condensando in un tempo molto ridotto i più spettacolari movimenti della danza. Pensato per un consumo veloce e per la sua trasmissione e diffusione virale, il video si è insediato inevitabilmente nelle maglie della rete, assicurandosi così la sua conservazione attraverso il tempo. L'effetto sui social, infatti, è stato massiccio e in soli due giorni il video aveva realizzato già cinquecentocinquanta milioni di visualizzazioni su Sina Weibo³⁷. Si tratta di un ennesimo passaggio di tecnologia in tecnologia, di linguaggio in linguaggio, che ha portato la danza di Dunhuang a essere tradotta per il sistema linguistico inedito dell'*environment social* e della tecnologia di *tablet* e *smartphone*, ormai molto distante dai linguaggi della danza teatrale e del cinema.



Fig. 15. Guo Jiyong, *La preghiera* (2021).
Foto: Henan Radio and Television Station

³⁴ Cfr. R. Krauss, *Video: The Esthetics of Narcissism*, in «October», n. 1, 1976, pp. 50-64: p. 59.

³⁵ *The Prayer* [洛神水赋] (regista: Chen Jia; performer: He Haohao, 2021), cfr online: <https://www.youtube.com/watch?v=2kg3N-Kz0qI> (ultimo accesso 21/08/2022).

³⁶ Bilibili è l'equivalente cinese di YouTube. In Cina, infatti, si è preferito incoraggiare lo sviluppo e la diffusione di app cinesi, per motivi economici e culturali, e dunque al posto delle piattaforme e app diffuse in occidente ve ne sono altre cinesi che assolvono alle stesse funzioni.

³⁷ Weibo è l'applicazione con le funzioni di Twitter più diffusa in Cina.

The Prayer potrebbe essere definita una versione subacquea delle danze dei *deva* volanti, condensata in un piccolo video di circa due minuti realizzato nel giugno 2021, per introdurre la trasmissione televisiva *Il meraviglioso tour della Festa delle barche drago* andata in onda sulla stazione televisiva HNTV della provincia di Henan, dove il video è ambientato a Luoyang. Tuttavia il ritmo molto serrato e veloce con cui è stato montato e il suo alto tasso di spettacolarità e immediatezza sono stati studiati con in mente le nuove modalità di fruizione, che infatti ne hanno decretato un'altissima viralità online.

Nella danza prende vita Fu Xi, personaggio mitologico del famoso dipinto di Gu Kaizhi *La Dea del Fiume Luo* (IV-V secolo d.C.), che morì annegata per poi rinascere come dea. I movimenti sono stati ripresi sotto l'acqua all'altezza di quattro metri e mezzo dal fondo, e le movenze dei costumi tradizionali indossati dalla performer sono state enfatizzate e rese più spettacolari proprio perché sotto l'acqua, oltre a consentire evoluzioni in sospensione molto simili a quelle dei *deva* volanti delle grotte di Dunhuang, altrimenti difficili o impossibili da eseguire. L'ispirazione per il movimento è venuta sia dal dipinto *La Dea del fiume Luo*, sia dagli affreschi di Dunhuang, per cui sono stati combinati elementi e costumi dei due modelli per ottenere una coreografia che fosse fluida sotto l'acqua. Le singole sequenze restano montate senza una vera continuità di movimento tra una e l'altra, e vengono utilizzati spesso gli effetti di moviola al rallentatore o di accelerazioni che contribuiscono, insieme alla colonna sonora, a suscitare il sentimento dello spettatore e attrarne velocemente l'attenzione.

Il movimento conservato in dati digitali: *motion capture* e danza di Dunhang

Con l'avanzare delle tecnologie, le possibilità di registrazione del movimento odierne offrono inedite possibilità. La tecnica del *motion capture* permette di registrare i movimenti umani tramite numerosi sensori posti sul corpo del performer³⁸, conservando dati digitali molto precisi sulle sue coordinate spaziali e temporali, e consentendo l'archiviazione dei dati e la possibilità di ripetere fedelmente lo stesso movimento. Ciò rende la *motion capture* una tecnologia particolarmente adatta alla conservazione e tutela della danza tradizionale e etnica, patrimonio culturale intangibile dell'umanità, per poterne tramandare la conoscenza a prescindere dalla possibile scomparsa

³⁸ A proposito degli ultimi sviluppi nel campo della creazione multimediale con *motion capture*, cfr. A.M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale*, Dino Audino, Roma 2020, pp. 71-76.

delle comunità in cui è praticata³⁹. La possibilità di registrare accuratamente i movimenti del performer, che si pone come il soggetto che detiene la conoscenza dei movimenti della danza tramandati per via orale di maestro in allievo, diventa infatti essenziale per scongiurare il rischio dell'oblio nel caso che il meccanismo di trasmissione orale tra performer di diverse generazioni si interrompa per qualche motivo. Più in generale, il ruolo delle nuove tecnologie nella preservazione e trasmissione dell'*heritage culturale intangibile*, e nel disegnarne nuove dinamiche fruttive, è diventato oggetto di sempre più numerose ricerche negli ultimi anni⁴⁰.

È proprio in linea con questa tendenza che è stato ipotizzato un utilizzo didattico della *motion capture* atto a conservare e tramandare la danza di Dunhuang. L'idea è quella di creare un sistema di apprendimento della danza, che esuli dalla tradizionale metodologia basata su testo e immagini⁴¹ (Fig. 16).

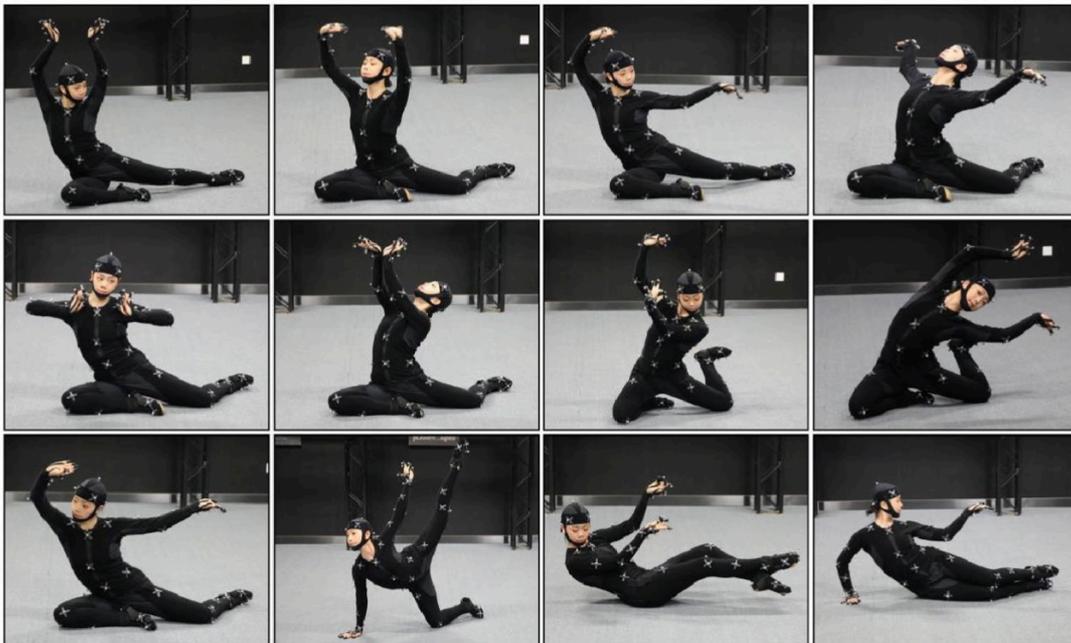


Fig. 16. Tecnologia *Shōgun Live*: raccolta dei dati del movimento (2022).

Foto: Shōgun Live

³⁹ Si veda ad esempio il progetto per la preservazione della danza etnica cipriota. Cfr. E. Stavrakis, A. Aristidou, M. Savva, S.L. Himona e Y. Chrysanthou, *Digitalization of Cypriot Folk Dances*, in Aa.Vv. (a cura di), *Progress in Cultural Heritage Preservation. 4th International Conference EuroMed 2012*, atti del congresso (Limassol-Cyprus, 29/10-03/11/2012), Springer, Berlin 2012, pp. 404-413: pp. 407-410.

⁴⁰ Cfr. M. Alivizatou-Barakou, A. Kitsikidis, F. Tsalakanidou, K. Dimitropoulos, C. Giannis, et al., *Intangible Cultural Heritage and New Technologies: Challenges and Opportunities for Cultural Preservation and Development*, in: M. Ioannides et al. (a cura di), *Mixed Reality and Gamification for Cultural Heritage*, Springer International Publishing, Cham 2017, pp. 129-158. Cfr. anche: G. Ragone, D. Capaldi, *Comunicare i paragoni*, in: V. Di Bernardi, L.G. Monda, *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2018, pp. 181-192.

⁴¹ Cfr. Y.R Hu, *Design e implementazione di un sistema di insegnamento della danza di Dunhuang basato sulla tecnologia motion-capture*, Tesi di Master in informatica, Università etnica nord-occidentale, Lanzhou 2022. [胡叶荣, 基于动作捕捉技术的敦煌舞教学演示系统设计与实现, 计算机技术专业硕士学位论文, 西北民族大学, 兰州 2022].

Questo metodo, ipotizzato per essere applicato alla danza di Dunhuang, potrebbe altresì favorire la germinazione di varianti e nuove tipologie di danza, proponendosi di assolvere anche una funzione creativa, oltre alla conservazione in un database dei dati registrati, e alla creazione di performer virtuali tridimensionali⁴².

Un tale utilizzo della *motion capture* è stato esteso anche ad altre realtà cinesi, essendo il popolo cinese diviso in cinquantasei gruppi etnici, ciascuno con una sua propria danza tradizionale⁴³. La danza dell'etnia Guizhou, per esempio, è stata oggetto di un'operazione di tutela nell'ambito della «cultural ecological protection» in cui oltre alla *motion capture* è stata utilizzata la realtà virtuale⁴⁴. Oltre a conservare e tramandare memoria delle danze, rendendo disponibili pubblicamente i dati raccolti si può inoltre contribuire a costruire nella collettività una consapevolezza culturale più solida del proprio patrimonio di tradizioni⁴⁵.

Conclusioni

Sin dall'inizio dell'umanità sembra che fermare l'effimero della danza, registrare in qualche modo la bellezza dei movimenti dei danzatori, sia stata una preoccupazione costante degli uomini cui si è risposto con ogni più aggiornata tecnologia resa disponibile dal progresso umano, dalla scrittura al video, fino al caos informativo di internet. Segue naturalmente alla registrazione la pratica archivistica, spontanea o strutturata, che consente la sopravvivenza nel tempo della memoria performativa. Si tratta di un trend destinato a ulteriori sviluppi nel futuro, parallelamente alla comparsa e all'affermazione di nuove tecnologie, e non è arduo immaginare l'avvento di nuovi processi di registrazione e riproduzione

⁴² Cfr. H.Y. Yang *et al.*, *Research on Digitization of Dunhuang Dance Based on Motion Capture Technology*, 2022 7th International Conference on Intelligent Computing and Signal Processing (ICSP), atti del convegno (Xi'an, China, 15-17/04/2022), 2022, pp. 1030-1034.

⁴³ Alcuni studiosi hanno auspicato l'uso della *motion capture* per la danza etnica tibetana, per la danza dei Daur, e la danza Saye Ehre dell'etnia Tujia. Cfr. Y.Y. Xu, M.Y. Jiang, *Considerazioni preliminari sulla tutela digitale della danza etnica tibetana in Tibet*, in «Tecnologia tibetana», n. 3, 2018, pp. 79-80. [徐颖怡, 江梦莹, 藏族民间舞蹈数字化保护刍议, 《西藏科技》, 2018 年第三期].

⁴⁴ X. Meng, *Research on protection methods of Guizhou folk dance under the digital visual field*, in «Guizhou Ethnic Studies», n. 11, 2019, pp. 123-127.

⁴⁵ *Ibidem*.

di danze e coreografie connessi con il Metaverse, con la proiezione olografica, con la VR⁴⁶, o con combinazioni di queste differenti tecnologie.

Allo stesso modo, l'uso di nuove tecnologie per registrare in forme inedite e forse ora ancora inimmaginabili le performance di danza, di Dunhuang in questo caso, produrrà anche dei nuovi formati di memoria che a loro volta porranno nuovi problemi di archiviazione e conservazione, oltre a modificare le modalità di fruizione e di creazione della danza. Un'atteggiamento però rimarrà il medesimo, e questo sarà dettato dal desiderio schiettamente umano di trattenere la bellezza nel tempo.

Riferimenti Bibliografici

M. Alivizatou-Barakou, A. Kitsikidis, F. Tsalakanidou, K. Dimitropoulos, C. Giannis, *et al.*, *Intangible Cultural Heritage and New Technologies: Challenges and Opportunities for Cultural Preservation and Development*, in: M. Ioannides *et al.* (a cura di), *Mixed Reality and Gamification for Cultural Heritage*, Springer International Publishing, Cham 2017, pp. 129-158.

Amaducci, *Screendance. Sperimentazioni visive intorno al corpo tra film, video e computer grafica*, Kaplan, Torino 2020.

E. Brannigan, *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*, Oxford University Press, New York 2012.

S.H. Chang, *The Flying Devis of Dunhuang*, China Travel and Tourism Press, Pechino 1982.

W.C. Chen, *Pioggia di fiori sulla Via della Seta, esperienza fotografica*, in «Recensioni di film», vol. 12, 1982, p. 7. [陈万才, “丝路花雨” 摄影体会, «电影评介» 1982, (12) 第 7 页].

J.W. Descutner, *Asian Dance*, Chelsea House, New York 2004.

W.J. Duan, *Fetitian-Gandha e kinnara-Nuove indagini sul Feitian di Dunhuang*, in «Ricerche su Dunhuang», n. 1, 1987, pp. 1-13. [段文杰, 飞天—乾闥婆与紧那罗—再谈敦煌飞天, 《敦煌研究》, 1987 年第 1 期, 第 1 至 13 页].

V. Di Bernardi, L.G. Monda, *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, Massimiliano Piretti Editore, Bologna 2018.

⁴⁶ Come anticipato negli ultimi anni da alcuni artisti. Hsin-Chien Huang realizzò l'environment digitale VR A *Virtual Reality Experience of Dunhuang*, cfr. online: <https://www.youtube.com/watch?v=k24WCMV91rs> (ultimo accesso 01/09/2022).

- D. Er, *La Danza teatrale Pioggia di fiori sulla Via della Seta sarà trasformato in un film artistico a colori*, in «Recensioni di film», vol. 2, 1982, p. 19. [尔东, 舞剧“丝路花雨”将拍成彩色宽银幕艺术影片, 《电影评介》, 1982年第1期, 第19页].
- J. Gao, *Tutorial di Danza di Dunhuang* (1980), Shanghai Music Publishing House, Shanghai 2002. [高金荣, 敦煌舞教程, 上海音乐出版社, 2002].
- R. Gehl, *YouTube as archive: Who will curate this digital Wunderkammer?*, in «International Journal of Cultural Studies», vol. 12, n. 1, January 2009, pp. 43-60.
- L. Giles, *Descriptive Catalogue of the Chinese Manuscripts from Tunhuang in the British Museum*, British Museum, London 1957.
- R. Harvey, J. Weatherburn, *Preserving Digital Materials*, Rowman & Littlefield, London 2018.
- Y.Y. He, *L'origine del nome della danza di Dunhuang*, in «Danza», n. 8, 2008, pp. 34-35. [贺燕云, 敦煌舞名称的由来, 《舞蹈》, 2008年第8期, 第34-35页].
- Y.R Hu, *Design e implementazione di un sistema di insegnamento della danza di Dunhuang basato sulla tecnologia motion-capture*, Tesi di Master in informatica, Università etnica nord-occidentale, Lanzhou 2022. [胡叶荣, 基于动作捕捉技术的敦煌舞教学演示系统设计, 计算机技术专业硕士学位论文, 西北民族大学, 兰州 2022].
- X.L. Ji, *Ruolo e rilevanza degli Studi su Dunhuang e Studi su Turpan nella storia della cultura cinese*, in «Bandiera Rossa», n. 3, 1986. [季羨林, 敦煌学、吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用, 《红旗》, 1986年第3期].
- R. Krauss, *Video: The Esthetics of Narcissism*, in «October», n. 1, 1976, pp. 50-64.
- La storia della danza teatrale cinese*, a cura di China Art Research Institute, Casa Editrice Cultura e Arte, Pechino 1990. [中国艺术研究院舞蹈研究所编, 舞蹈艺术中国舞剧史纲, 文化艺术出版社, 1990年].
- F. Liu, *Raccolta di documenti di Dunhuang*, Istituto di Storia e filologia, Accademia Sinica, Guangzhou 1932. [刘复, 敦煌掇琐, 国立中央研究院历史语言研究所, 1932].
- S.X. Liu, “*Pioggia di fiori sulla Via della Seta*”: *la danza aggraziata resuscitata dagli affreschi di Dunhuang*, 28 settembre 2009, in http://www.cflac.org.cn/zt/2009-09/28/content_17838657.htm (ultimo accesso 25/08/2022). [刘少雄, “丝路花雨”: 从敦煌壁画复活的曼妙舞姿, 中国文联网].
- X. Meng, *Research on protection methods of Guizhou folk dance under the digital visual field*, in «Guizhou Ethnic Studies», n. 11, 2019, pp. 123-127.

- M.P., *Ora la Cina è vicinissima: alla Scala l'antica leggenda della «Via della Seta»*, in «Corriere della Sera», 14/09/1982, p. 21.
- X.J. Rong, *Eighteen Lectures on Dunhuang*, Brill, Leiden 2013.
- D. Rosenberg (a cura di), *The Oxford Handbook of Screendance Studies*, Oxford University Press, New York 2016.
- D. Rosenberg, *Screendance: Inscribing the Ephemeral Image*, Oxford University Press, New York 2012.
- M. Soyumié (a cura di), *Catalogue des manuscrits chinois de Touen-Houang. Fonds Pelliot Chinois de la Bibliothèque Nationale, IV*, École française d'Extrême-Orient, Paris 1991.
- E. Stavrakis, A. Aristidou, M. Savva, S. Loizidou Himona e Y. Chrysanthou, *Digitalization of Cypriot Folk Dances*, in Aa.Vv. (a cura di), *Progress in Cultural Heritage Preservation. 4th International Conference EuroMed 2012*, atti del congresso (Limassol-Cyprus, 29/10-03/11/2012), Springer, Berlin 2012, pp. 404-413.
- C. Tan (a cura di), *Dunhuang Art Through the Eyes of Duan Wenjie*, Indira Gandhi National Centre for Arts - Abhinav Publications, New Delhi 1994.
- E. Vaccarino, *La musa dello schermo freddo*, Costa & Nolan, Genova 1996.
- X. Wang, Q.X. Liu, *Along the Silk Road Drama*, in «China Reconstructs», vol. 29, n. 3, March 1980, pp. 24-29.
- X.B. Wu, *Introduzione alla nuova danza*, Chinese Opera Publishing House, Pechino 1982. [吴晓邦, 新舞蹈艺术概论, 中国戏曲出版社, 1982 年].
- Y.Y. Xu, M.Y. Jiang, *Considerazioni preliminari sulla tutela digitale della danza etnica tibetana in Tibet*, in «Tecnologia tibetana», n. 3, 2018, pp. 79-80. [徐颖怡, 江梦莹, 西藏藏族民间舞蹈数字化保护刍议, 《西藏科技》, 2018 年第三期].
- H.Y. Yang et al., *Research on Digitization of Dunhuang Dance Based on Motion Capture Technology*, 2022 7th International Conference on Intelligent Computing and Signal Processing (ICSP), atti del convegno (Xi'an, China, 15-17/04/2022), 2022, pp. 1030-1034.

Sitografia

Feitian [飞天], danza televisiva: <https://www.youtube.com/watch?v=Xh3OM5CTRj0> (ultimo accesso 20/08/2022).

Hsin-Chien Huang, *A Virtual Reality Experience of Dunhuang*: <https://www.youtube.com/watch?v=k24WCMV91rs> (ultimo accesso 01/09/2022).

Mogao Caves: <https://whc.unesco.org/en/list/440> (ultimo accesso 20/08/2022).

Pioggia di fiori sulla Via della Seta [丝路花雨], danza teatrale: https://www.youtube.com/watch?v=HVSE5Ma_a-w (ultimo accesso 01/09/2022)

Pioggia di fiori sulla Via della Seta [丝路花雨], *dance film*: <https://www.youtube.com/watch?v=5bniJVoULD0> (ultima accesso 01/09/2022).

The Prayer [洛神水赋]: <https://www.youtube.com/watch?v=2kg3N-Kz0ql> (ultimo accesso 21/08/2022).

Biografia dell'autrice / Author's biography

Xiao Huang ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Arti Visive, Performative, Mediali presso l'Università di Bologna - Alma Mater Studiorum nel 2022, ed è Distinguished Researcher presso l'Accademia di Danza di Pechino. Si è diplomata al Biennio Specialistico in Arti Coreutiche - Indirizzo Danza Contemporanea presso l'Accademia Nazionale di Danza di Roma. Nel 2018 è stata vincitrice dell'International Cinematica Festival Prize ad Ancona, Italia, e finalista del Premio Roma coreografia e video-danza.

Xiao Huang is currently a Distinguished Researcher at the Beijing Dance Academy. She received her Ph.D in Visual, Performing and Media Arts at the University of Bologna, and a Master's Degree in Contemporary Dance from The National Academy of Dance of Italy. She was a winner of the International Cinematica Videodance Competition 2018 in Ancona, Italy, finalist of the Premio Roma Danza 2018 International Choreography and Dance-Video Competition Award.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review



**Performing Arts Archives
Interviewe**



La “folle idea” di un video “necessario” al teatro

Desirée Sabatini intervista Ferruccio Marotti¹

DOI: 10.54103/conessioni/19537

Ferruccio Marotti dal 1981 al 2010 ha fondato e diretto il *Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma “La Sapienza”*, dove ha anche diretto fino al 1985 – succedendo a Giovanni Macchia – l'*Istituto del Teatro e dello Spettacolo* e dal 1987 al 1994 il *Dipartimento di Musica e Spettacolo*.

In trent'anni di attività ha fatto del *Centro Teatro Ateneo* un punto di riferimento internazionale, dando vita a corsi, seminari e laboratori con Eduardo De Filippo, Jerzy Grotowski, Vittorio Gassman, Carmelo Bene, Peter Brook, Juri Ljubimov, Giorgio Strehler, Luca Ronconi, Dario Fo, Alberto Sordi, Roberto Benigni, Peter Stein, Anatolij Vasil'ev, Toni Servillo, e molti altri, tutti oggetto di registrazione video.

L'intervista prende spunto dall'iniziativa “L'attore e il performer. Tradizione e ricerca, memorie teatrali di fine millennio”, con la direzione artistica del prof. Marotti e il supporto del Ministero della cultura. Attraverso un ciclo di incontri e proiezioni (le prime si sono tenute al Piccolo di Milano, al Teatro di Roma e al Teatro San Leonardo di Bologna), viene reso pubblico il prezioso materiale che fa parte dell'Archivio Storico Audiovisivo Centro Teatro Ateneo, inserito nel Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo dell'Università di Roma la Sapienza. Una documentazione che comprende cinquant'anni di attività dell'Istituto del Teatro e poi del Centro Teatro Ateneo e rappresenta un grande patrimonio a livello nazionale e internazionale.

¹ Ferruccio Marotti è Prof. emerito di Discipline dello Spettacolo alla Sapienza Università di Roma. Sono considerati punti di riferimento nella bibliografia internazionale i suoi contributi alla rifondazione degli studi sulle teorie della regia del Novecento, sulla storia del teatro italiano e in particolare sulla commedia dell'arte, sui teatri orientali e sull'antropologia teatrale, con testi quali *Edward Gordon Craig* (1961), *La scena di Adolphe Appia* (1963), *Artaud, homme théâtre* (1964 per il Terzo Programma RAI), *Amleto o dell'oxymoron: studi e note sull'estetica della scena moderna* (1966), *Il volto dell'invisibile: studi e ricerche sui teatri orientali* (1984), *La Commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro* (1991), riediti più volte e tradotti in diverse lingue. Ha curato le edizioni italiane dei testi di Appia e Craig, e le edizioni critiche del trattato di Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, dell'unica raccolta esistente di scenari dei professionisti della Commedia dell'arte, *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, e dei trattati e scritti dei maggiori comici dell'arte.

Desirée Sabatini: L'archivio Storico Audiovisivo del Centro Teatro Ateneo custodisce materiale sullo spettacolo a partire dagli anni Settanta, preserva e custodisce la memoria teatrale di un periodo di circa quarant'anni. L'archivio nasce dalla tua attività di ricerca teatrale. C'è all'inizio la consapevolezza di voler costruire un archivio da parte tua o l'idea era solo la ripresa, o meglio, la documentazione audiovisiva?

Ferruccio Marotti: Alcune piccole precisazioni. L'idea dell'Archivio nasce già negli anni Sessanta, quando lavoravo per il terzo programma della Rai e facevo registrazioni audio di incontri con personalità del mondo teatrale e soprattutto nasce in relazione a quello che allora era il Teatro Club, cioè le attività che svolgeva Gerardo Guerrieri importando personaggi importanti del mondo dello spettacolo in Italia, e io li intervistavo, discutevo con loro.

Quindi nasce innanzi tutto come un archivio audio e sul finire degli anni Sessanta diventa anche visivo. Diventa visivo un po' casualmente, soprattutto per la parte non italiana, ma straniera, in pratica, quando nel Sessantotto feci un lungo viaggio in Oriente. Portai con me una cinepresa otto millimetri, con la quale registrai le immagini di una serie di rituali in India e in Indonesia, e parallelamente registravo l'audio con il Nagra, naturalmente l'audio e il video non erano sincronizzati. Al ritorno ebbi modo di provare e sincronizzarli e li feci vedere a Grotowski e Barba, che rimasero molto interessanti e colpiti da questa mia attività e ne parlarono ai servizi sperimentali della televisione italiana, con i quali stavano facendo alcuni documentari dell'Odin Teatret sul lavoro e sul training di Grotowski.

L'allora direttore dei servizi sperimentali Rai accettò la mia proposta di tornare negli stessi posti, in occasione del Festival Asiatico del Ramayana che per la prima volta veniva organizzato in Indonesia, e che vedeva a confronto le varie culture dello spettacolo asiatico, dalla Thailandia, alla Birmania, all'India, all'Indonesia, sul tema del grande poema epico *Rāmāyaṇa*. Era il 1971 e andai con una troupe. Qui ebbi il primo shock perché la troupe che era con me, l'operatore e il fonico, non era abituati a lavorare in quelle condizioni assolutamente particolari.

Ci fu uno scontro molto violento perché chiedevano i cinque minuti di preavviso sindacale prima di iniziare le riprese e tutta una serie di cose che non sempre si potevano avere; quando si trattava di filmare con il 16 mm. non si poteva filmare tutto, solo dei pezzi e io

non potevo sceglierli prima perché erano spettacoli e rituali fatti una sola volta, non c'era replica. Bisognava iniziare le registrazioni solo nei momenti principali, e quindi ebbi forti scontri con la troupe e rimasi molto deluso da questa strana avventura di cercare di raccontare non il teatro, in quanto fatto letterario, ma lo spettacolo teatrale e il rapporto fra lo spettacolo e il rituale che in queste culture tradizionali è sempre molto presente. Diciamo che in qualche modo l'operazione fu un semi-fallimento. Però devo dire che potei rimediare alcuni mesi dopo, tornando da solo, senza una troupe, e insegnando agli amici balinesi a utilizzare la cinepresa in modo da integrare le registrazioni che avevo fatto e da costruire un insieme. Questa è stata la prima esperienza da cui è venuta a poco a poco l'idea dell'archivio che raccogliesse gli spettacoli e i rituali che non si riuscivano a vedere in giro. Non c'era il mondo globalizzato attuale, ed era anche difficile avere la possibilità di accedere ad altri archivi; infatti, la prima cosa che feci durante gli anni furono scambi con altri archivi per poter avere ulteriori materiali di carattere antropologico.

E qui nasce la duplice faccia di questa attività volta a costituire un archivio audiovisivo: da un lato quella di realizzare una documentazione audiovisiva su eventi rituali e spettacolari, e dall'altra quella di raccogliere, nell'area degli stessi fenomeni, ciò che era già stato fatto. Quindi l'archivio nasce senza un'idea preconstituita ma a partire dalla necessità di confrontare il lavoro di ripresa e di produzione da parte mia con l'esistente, con altri spettacoli simili o con gli stessi spettacoli o riti avvenuti in anni precedenti, con lo stesso spettacolo di anni prima o in parallelo. Si configura dunque questa duplice attività: di servizio per l'università nel raccogliere il materiale altrui, e di ricerca diretta, del produrre attività di documentazione audiovisiva.

Desirée Sabatini: I documenti teatrali audiovisivi degli anni Settanta presenti in archivio sono registrazioni di cerimonie, rituali, danze e spettacoli di Bali, India, Africa, in particolare Somalia o il ciclo rituale degli Anastenarides in Grecia, e rispecchiano il tuo avvicinamento all'approccio di antropologi come Margaret Mead, Gregory Bateson, Jane Belo, Jean Rouch e di molti registi che si sono confrontati con la produzione di film etnografici, come Rossellini in India, Pasolini in Palestina, Antonioni in Cina. Però già all'inizio degli anni Ottanta dai documenti filmici si nota uno spostamento d'attenzione verso il film di

divulgazione e la tipologia di materiale ripreso si diversifica molto sia geograficamente che nel soggetto. Cosa accade?

Ferruccio Marotti: C'è stata una evoluzione nelle tecnologie. Le prime attività le facevo con la pellicola Super8. Poi sono passato a quelle più professionali, soprattutto col supporto del Servizio Ricerca e Sperimentazione della Rai con il 16 millimetri, che aveva caratteristiche molto più concentrate e limitate. Ad esempio, in un rituale che dura sei sette otto ore, il momento che più mi interessava era quello del crepuscolo della coscienza dei partecipanti in cui si generano quei fenomeni chiamati con la parola "trance", cioè la transizione da uno stato di coscienza normale ad uno allargato, in qualche modo "superumano". È chiaro che questo fenomeno era estremamente difficile da riuscire a catturare con il film, proprio per la difficoltà del momento cinematografico che aveva da un lato l'immagine, dall'altro la registrazione audio e infine la necessità di sincronizzare le due cose, con i famosi ciak che però in un rituale era impensabile fare. Questo comportava problemi pesantissimi. Ricordo che in una spedizione fatta in India, portammo con Silvano Agosti 320 pellicole da 11 minuti l'una per registrare alcuni spettacoli e alcuni rituali del Sud dell'India. E ancora adesso questi materiali in gran parte non sono montati perché non sono sincronizzati. Perché è troppo difficile sincronizzarli, perché al momento cedetti all'entusiasmo di Silvano Agosti che disse: «La sincronizzazione la facciamo dopo» e si girò senza i ciak. E lì venne fuori il problema di non buttare via il denaro faticosamente raccolto per fare queste riprese e di non lasciarle poi a mezz'aria, perché non c'erano i soldi per effettuare la sincronizzazione senza i canoni tradizionali e a volte neanche i soldi per sviluppare, stampare i film a colori in 16 millimetri.

E allora cominciai a occuparmi, improvvisamente, della problematica audiovisiva elettronica. Dopo essere riuscito finalmente ad acquistare faticosamente due cineprese da sedici millimetri e tutti i sistemi cinematografici connessi, ho visto che non riuscivo comunque ad avere né la possibilità economica né la tecnologia adatta a riprendere uno spettacolo o tutto il ciclo del rituale.

Quindi, per riuscire ad attuare il passaggio dalla curiosità antropologica alla metodologia scientifica di lavorare in campo antropologico (che Margaret Mead risolveva con

segretari che scrivevano gli appunti e che poi facevano delle piccole riprese di tanto in tanto), io, che avevo il desiderio di avere tutto il ciclo del rituale registrato, ho dovuto ad un certo momento, sia pure riducendo la qualità – perché la qualità cinematografica era all'epoca nettamente superiore a quella televisiva – passare alla videoregistrazione elettronica.

Il problema maggiore dell'audiovisivo relativo al teatro e al rito è il problema della luce, che solo in questi anni si va risolvendo, perché la sensibilità della qualità della pellicola e poi della videoregistrazione è divenuta sempre più elevata.

La ricerca è stata in qualche modo una continua battaglia dei confronti della tecnologia esistente, con il folle tentativo anche di cambiare la tecnologia esistente per risolvere i problemi. Di qui la follia, per esempio, di andare in India con i videoregistratori Ampex 1 pollice, che pesavano cinquanta chili l'uno, con la prima telecamera Ampex a colori, la BCC2, che permetteva una registrazione di livello professionale, fatta di due pezzi, una scatola da quindici chili, che conteneva i circuiti elettronici, che si metteva sulle spalle e un apparecchio da quindici chili, che era la telecamera, che si teneva in mano.

Erano battaglie epiche, perché ci si scontrava con un uso diverso di questi strumenti, che erano fatti per gli studi televisivi, per ambienti di altra natura o di altra funzione. Cercavo di fare le cose che mi interessavano, ma mi scontravo continuamente con questi grandi problemi, tipo quello dell'umidità, perché la registrazione a certi livelli di umidità, che in India erano frequentissimi, non funzionava più; allora, dovevi inventarti soluzioni folli ma poi parzialmente riuscite. Anche se sono delle riprese tecnicamente, come dire, impresentabili a livello spettacolare, sono utili a livello scientifico, perché riescono nello scopo di registrare degli eventi reali, e non ricostruiti, come si faceva con la pellicola. Questa è l'evoluzione degli anni Settanta, soprattutto nella seconda metà degli anni Settanta sono riuscito ad imporre l'uso della telecamera e abbandonare, seppur a malincuore, quello della cinepresa. L'ultimo prodotto cinematografico che ho fatto per la Rai in Indonesia, a Bali, sono *Le storie dell'isola della luce*, in cinque puntate, dove avevo insieme le videocamere e le cineprese, con queste ultime riprendevamo solo quello che poi andava in trasmissione, con la telecamera riuscivo a riprendere dei rituali interi. Qui abbiamo fatto la follia di utilizzare due tipologie di telecamere, le telecamere leggere in bianco e nero

della Sony le abbiamo usate per 210 giorni, cioè per tutto il periodo dell'anno balinese, per registrare i rituali che avvenivano nel corso dell'anno e poi l'anno successivo, avendo visto tutti questi materiali, abbiamo programmato le riprese degli eventi più interessanti. Un'impresa, come dire, un po' pazza, ciclopica, ma che ha dato secondo me dei notevoli risultati.

E poi mi sono sempre più dedicato alla videoregistrazione, anche perché parallelamente è cambiata anche la situazione dell'Università e ho potuto cominciare a fare attività di laboratorio e seminari, con Eduardo, con Grotowski, con Bene, Gassmann e Fo e tanti altri. Ho fatto numerose videoregistrazioni, tutti i giorni delle prove, degli spettacoli teatrali, oltre che di laboratori e seminari che oggi rimangono, come dire, allo stato bruto perché non sempre sono riuscito a portare tutto alla fase di edizione, spesso molto costosa rispetto alla fase di ripresa; però, questo materiale c'è e ora voglio cercare di restaurarlo nella speranza chi si occupa di questi studi possa utilizzarlo.

Desirée Sabatini: Un'altra caratteristica unica della memoria visiva dell'archivio è che, fin da subito, i documenti registrati sono stati rielaborati da ricercatori, artisti, studiosi chiamati da te a creare nuovi documenti audiovisivi a commento degli originali. Questa progettualità finalizzata alla creazione di film scientifici in ambito teatrale è del tutto originale per quegli anni. Questa idea nasce nell'ambito degli studi teatrali, ovvero è una necessità degli studiosi, o eredita questa metodologia da altri abiti scientifici?

Ferruccio Marotti: Beh, riguardava da un lato una mia esigenza personale e dall'altro l'aver verificato, leggendo i libri di antropologi che descrivono dei rituali, che poi nella realtà questi ultimi sono altro rispetto a quello che loro descrivono, perché la memoria dell'individuo non è mai oggettiva ed è scarsa rispetto alla realtà. E allora vedere che il filmato ti mostra che quello che viene scritto è in un certo modo soggettivo e incompleto, mentre la realtà è tutt'altra cosa. E questa è stata la prima grande rivelazione. In realtà buona parte delle ricerche di carattere antropologico sono iniziate dal loro aspetto letterario, e questa esigenza l'aveva già sentita Margaret Mead nei suoi viaggi a Bali.

Ma la registrazione continua ci permette di analizzare, di cogliere, di vedere un fenomeno anche teatrale di culture altre, che hanno una tradizione, che hanno quindi un'interazione fra il fare spettacolo e le sue radici vere, che sono poi quelle di fare una ricerca dell'interiorità dell'individuo, di ciò che Brook chiama, parlando di Grotowski, la possibilità dell'incarnazione, l'incarnare qualcosa che conosciamo poco, che siamo abituati a chiamare anima e che è invisibile (e quindi un vero e proprio ossimoro).

Il mio obiettivo era quello di riuscire a riprendere in modo più scientifico fenomeni di carattere spettacolare e antropologico. E non dico di esserci sempre riuscito, ma ho fatto qualche tentativo che mi è parso comunque interessante.

Il tentativo è sempre quello di arrivare più in là, nell'ambito di quello che poi è di norma il proibito. Di cercare di penetrare più a fondo la conoscenza delle cose, la conoscenza delle cose è un po' un'utopia, ora a ottantatré anni mi rendo conto che ho cercato in vari modi di raggiungere un qualcosa che non è totalmente raggiungibile, però può avere un senso cercare di avvicinarvisi. Il problema in tutto questo è poi chi riuscirà dopo di te a usare questi materiali. In un mondo che è portato sempre più vicino, vertiginosamente, verso una posizione assolutamente superficiale, il trovarsi invece di fronte a questa tipologia di prodotti te li rende fuori del tempo.

Desirée Sabatini: Tu hai avuto la possibilità di collaborare con artisti e di ospitare in Università personaggi come Fo, Gassman, Quartucci, Bene, De Filippo e tantissimi altri. Come hai fatto a convincere tutti questi personaggi non solo a collaborare con l'università, ma a convincerli anche a confrontarsi con la videoregistrazione?

Ferruccio Marotti: In realtà è stata un'appassionata opera di seduzione, di volta in volta. Perché Eduardo De Filippo odiava le registrazioni, però si rendeva anche conto di questa necessità. E allora si fece il patto: «tu registra, ma non dirmelo, non farmene accorgere». E questo rendeva un po' più difficile il lavoro, dovevo mettere i microfoni sotto la camicia per registrare le conversazioni con lui e così via.

E ognuno poi aveva richieste diverse. Erano pochi quelli che, come dire, accettavano con piacere l'idea di immortalare sé stessi e il proprio lavoro. E l'ho fatto perché ero

sufficientemente pazzo per riuscire a convincere queste persone ad accogliere questo mio invito, garantendo loro che comunque, qualora ne fosse stato fatto un uso commerciale, i proventi sarebbero andati a loro. E devo dire che in fin dei conti sono stati più disponibili di quello che pensassi, nonostante i problemi di diritto, soprattutto, talvolta, con alcuni eredi.

Oggi c'è il grande vantaggio delle piattaforme, come YouTube, che sono al di fuori dell'ambito del diritto d'autore tradizionale, sono Creative Commons. Queste piattaforme pubbliche permettono di utilizzare materiali, che altrimenti sarebbero a pagamento, in modo gratuito. Purché non siano in una forma tecnologica tale da poter essere utilizzati commercialmente. Ecco perché vedo una speranza. E infatti attualmente sto meditando proprio di mettere tutti i materiali su YouTube. Ad esempio l'impresa audiovisiva patrocinata dal Ministero della Cultura, ItsArt, non ha risposto alla richiesta di mettere online gratuitamente, man mano che vengono prodotti e restaurati, i materiali dell'archivio del Centro Teatro Ateneo, quindi dovrò ricorrere a piattaforme come YouTube che hanno una definizione minore, non ottimale. Però perlomeno saranno pubblici e devo dire che c'è un interesse: il video pressoché integrale del seminario con Vittorio Gassman e Carmelo Bene che è stato messo su YouTube da qualcuno in maniera anonima, ha raccolto più di 150.000 adesioni. Il che significa che c'è un qualche interesse a guardare queste documentazioni che non sono spettacolo e sono, come dire, riflessioni e dibattiti su eventi spettacolari.

Desirée Sabatini: Come ti immagini queste librerie digitali consultabili? È il momento giusto per convertire un archivio teatrale in un prodotto digitale?

Ferruccio Marotti: È chiaramente presto. Però al tempo stesso bisogna cominciare. Io ho deciso di cominciare ad esporre questi materiali in due forme. Da un lato una videosintesi che introduca al singolo tema e dall'altro tutti i materiali come sono stati ripresi, semplicemente puliti e restaurati. Quindi un video sul risultato finale del laboratorio, ad esempio, di Anatolij Vasil'ev e però anche le riprese di tutto il lavoro fatto in sei mesi per arrivare a quel laboratorio finale. Idem per Carmelo Bene, un video di sintesi per la sua idea di lavoro sul *Macbeth*, ma dall'altro anche tutte le riprese delle prove. Per ora diamo questo, perché, con gli scarsi mezzi a disposizione, più di questo non si riesce a dare. Speriamo in

futuro in un'operazione integrativa, con una schedatura funzionale alla digitalizzazione che permetta di utilizzare questi materiali trasversalmente e diagonalmente. Ma l'importante, in questo momento, è preservare il materiale.

Desirée Sabatini: C'è un progetto audiovisivo di tutto l'archivio che ti piace in assoluto? Ti chiedo se pensi di aver colto con una determinata videoregistrazione, di più rispetto alle altre, l'essenza dell'evento dal vivo.

Ferruccio Marotti: Tutti i miei prodotti hanno il proprio tipo di verità per cui è difficile dire che il metodo seguito per cercare di comprendere, ad esempio, lo spettacolo *Il Principe Costante* è quello a cui sono più affezionato, rispetto a quello utilizzato per cercare di capire come creava e costruiva i suoi spettacoli Dario Fo o quale è la tecnica che utilizza Toni Servillo per esprimere i sentimenti in scena. Ognuno di questi ha un suo interesse e l'essere umano, grazie a Dio, è questo pozzo infinito, per cui ciascuna di questi diversi progetti può avere un senso. Il problema, oggi come oggi, è quello di preservare le basi perché questo possa essere fatto: non disperdere o, peggio, cancellare la memoria.

All'Università La Sapienza, ad esempio, fin qui hanno buttato via alcune delle apparecchiature più antiche con cui sono fatte le registrazioni; mentre io vorrei che le ultime rimaste fossero in qualche modo salvate come pezzi d'antiquariato ed esposte pubblicamente.

Lo stesso vale per il materiale video che voglio rendere pubblico, deciderà chi lo vede. Se interessa un aspetto o un altro o se non interessa proprio. Io credo che possa continuare a interessare, perché continuo a vedere che, a tanti anni di distanza, ancora soprattutto da parte di qualche giovane, ci sono delle risposte affascinate rispetto a queste immagini di realtà diverse.

I miei archivi videoteatrali

Anna Maria Monteverdi intervista Fernando Mastropasqua¹

DOI: 10.54103/connessioni/19538

Fernando Mastropasqua è stato allievo di Cesare Molinari con cui ha proseguito la sua attività di ricercatore universitario a Parma; ha insegnato a lungo Storia del Teatro al Dipartimento di Storia delle Arti fondato da Carlo Ludovico Ragghianti, per poi trasferirsi all'Università di Trento e infine al Dams di Torino. Chi scrive è stata sua allieva e poi dottoranda e assistente (1990-2000), affiancandolo ai seminari per i corsi universitari pisani.

Il suo Archivio audiovisivo privato è una fonte inesauribile per ogni ricerca e studio: catalogati in ordine alfabetico (da Antonello Aglioti a Friederich Zelnik), i materiali del suo ricchissimo archivio incrociano teatro, cinema, operetta, varietà, danza attraverso registrazioni video e audio, tra vinili audiocassette e dvd, testimoniando le ricerche trasversali di Mastropasqua, tra antropologia, teatro dell'avanguardia e teatro classico; la ricerca teatrale è testimoniata dal Living, da Carmelo Bene, Luca Ronconi, Peter Brook senza trascurare la vasta raccolta di video testimonianze, documentari e interviste. I film ispirati al teatro sono quelli di Ernst Lubitsch, di Peter Greenaway fino a Tom Stoppard, Trevor Nunn, Lars von Trier e Kenneth Branagh.

Lo abbiamo incontrato nel suo studio torinese mentre preparava le lezioni per il corso di Storia del Teatro che annualmente tiene per il Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore di Domenico Castaldo a Torino nel progetto L.U.P.A. (Libera Università sulla Persona in Armonia).

¹ Docente universitario e ricercatore (Chiusi 1941). Ha insegnato Storia del Teatro nelle Università di Pisa e Trento e Antropologia teatrale al DAMS di Torino. Ha collaborato con il Teatro Regionale Toscano e il Teatro Stabile di Torino. Ha scritto sul teatro popolare, la festa, la maschera, la regia, in particolare su E.G.Craig e Carmelo Bene. Tra le sue pubblicazioni: *Le feste della Rivoluzione francese*, Milano, Mursia, 1976 e *Metamorfosi del Teatro*, Napoli, ESI, 1998. Collabora alla rivista Critica d'Arte. Per la casa editrice Prinp di Torino ha pubblicato: con Ferdinando Falossi *L'incanto della Maschera. Origini e forme di una testa vuota* (2014) e *La poesia della maschera. Una testa vuota come fonte di conoscenza* (2015). Ed inoltre: *La strana pietà del sig. Bertolt Brecht* (2022); *Teatro provincia dell'uomo. Dioniso, Shakespeare, Stanislavskij, Living Theatre, Carmelo Bene* (2021) e *Un teatro di pezzenti. Vaghi pensieri sulla Commedia dell'Arte* (2019).



Fig. 01. – Fernando Mastropasqua con la sua collezione di audiovisivi teatrali.
Foto: Anna Maria Monteverdi

Anna Monteverdi: Quando ha cominciato a raccogliere i materiali audiovisivi teatrali?

Fernando Mastropasqua: Non si poteva raccogliere un archivio prima che fossero inventati i supporti; si andava a teatro e si vedeva lo spettacolo, non c'era la possibilità di rivederlo in altro modo; quindi dal punto di vista dell'interesse per il teatro, ho iniziato a raccogliermi quando si sono avuti i primi supporti audio che venivano venduti durante gli spettacoli, dischi in vinile con il sonoro dello spettacolo, come è accaduto per Paolo Poli e Dario Fo. Questi dischi mi restituivano però, solo una parte dello spettacolo. Fino all'arrivo dei VHS non si poteva rivedere lo spettacolo e quindi da quando hanno inventato questo supporto e più ancora con l'arrivo del digitale e dei dvd abbiamo tutti potuto raccogliere materiali da archiviare. Bisogna avere tuttavia questa consapevolezza: non è possibile fare critica e storia del teatro direttamente, mentre guardo lo spettacolo. In tutti i casi devo utilizzare un filtro che può essere una serie di fotografie, una documentazione o una registrazione o addirittura un film, Però nel momento in cui io utilizzo questo filtro devo essere consapevole che parliamo di spettacolo visto con gli occhi del regista che me lo sta restituendo. Nel caso de *Gli ultimi giorni dell'umanità* Ronconi stesso ha fatto la versione televisiva, che non si riferisce in particolare a uno spettacolo, ma è costituita dal montaggio di varie scene in giornate diverse. Lo spettacolo della versione televisiva dunque non esiste. Nel caso di Ronconi il regista dello spettacolo e dell'opera video coincidono, ma spesso il regista della versione televisiva è un altro regista. Il video non è lo spettacolo.

Anna Monteverdi: Qual è stata la motivazione per creare un vero e proprio archivio?

Fernando Mastropasqua: Da ragazzo queste cose le raccoglievo perché ero appassionato di teatro e quindi se compravo i dischi di Dario Fo il senso era quello di conservare una cosa che mi era piaciuta molto; dopo, quando ho cominciato a insegnare *Storia del teatro* all'Università, mi sono reso conto che una parte fondamentale dello spettacolo, l'immagine, era esclusa dagli studi teatrali e dai manuali per gli studenti.

Come poteva uno studente, avere un'idea della complessità della scenografia medioevale senza i documenti visivi di questo tipo di spettacolo? Oggi un manuale di Storia di teatro a mio avviso dovrebbe essere fatto in un dvd non in un libro.

Diciamo che in generale, la raccolta di materiali audiovisivi è stata una necessità didattica che ovviamente si lega anche alle possibilità di montaggio, perché nel momento in cui sceglievo di fare il corso su un determinato regista, anche se possedevo il vhs o dvd, non era possibile proiettarlo integralmente. Perciò mi sono dovuto organizzare e attrezzarmi di software specifici per il montaggio.

La necessità dell'insegnamento di dare corpo alla visione dello spettacolo, non solo del presente ma soprattutto del passato, che gli studenti non potevano conoscere, è stata la spinta a creare un archivio. Un archivio molto particolare legato alla mia esperienza di docente. Sistematicamente ho raccolto i materiali dal 1976-1977 quando ho cominciato a insegnare all'Università di Pisa. All'inizio dovevo poi chiedere di dotare le aule della strumentazione necessaria per proiettare un film o un video. A Torino tutte le aule erano già fornite di queste strumentazioni.

Anna Monteverdi: Quali sono state le fonti, come e dove è riuscito a recuperare i materiali?

Fernando Mastropasqua: Li compravo direttamente o i dischi o le registrazioni audio o i vhs; ricordo per esempio, che degli spettacoli di Paolo Poli ho tutte le registrazioni che venivano vendute direttamente in teatro; altre volte ho avuto la possibilità per motivi didattici, di registrare spettacoli o film sul teatro che passavano in Tv. Ho poi, chiesto aiuto talvolta anche all'Archivio del Teatro Ateneo di Roma di Ferruccio Marotti; per esempio, dovevo fare un corso sul *Principe costante* di Grotowski ma non riuscivo a trovare il materiale che invece esisteva all'Archivio di Marotti; chiesi a lui un duplicato e feci così il corso e poi scrissi anche un articolo su Critica d'arte su questo spettacolo talmente ricco e interessante, una pietra miliare della storia del teatro che ha cambiato tutte le coordinate della tecnica teatrale.

Altra fonte sono stati gli archivi delle compagnie, anche se non ho fatto molto affidamento su quelli: per il Living Theatre ho attinto moltissimo materiale dall'Archivio Fadini di Torino² che mi ha permesso di duplicare le videocassette, certamente con l'autorizzazione di Judith Malina.

² Edoardo Fadini (1928-2013), firmatario del Manifesto del Convegno di Ivrea, per molti anni è stato critico titolare dell' "Unità" e una delle personalità che negli anni Sessanta e Settanta ha dato maggiormente vita al vivace

Il Living non ha mai avuto interesse a filmare i propri spettacoli: Il teatro viveva nel momento; tuttavia, non impedivano a qualche spettatore di fotografare o filmare con il super8. *Paradise now* è stato montato con i filmati di spettatori, effettuati in luoghi e tempi diversi, una situazione simile a quella de *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Ronconi. Per *The brig* invece c'è il film di Mekas. *Antigone*, filmato dalla RAI, me lo sono procurato chiedendone un duplicato al Festival Riccione TTV durante una rassegna dedicata al Living Theatre alla metà degli anni Novanta. Su Eugenio Barba è successo come con Paolo Poli: ho tutti i vhs che si vendevano agli spettacoli.

Sono stato sempre molto solitario nel mio lavoro, non ho mai preso contatti diretti con i registi di cui parlavo o su cui facevo ricerca. Intanto a quei tempi non era molto facile, non c'erano le mail, se scrivevo una lettera a Carmelo Bene non so cosa ne avrebbe fatto!

Anna Monteverdi: Com'è stato catalogato l'archivio?

Fernando Mastropasqua: L'ho catalogato alfabeticamente per regista: se cerchi *Enrico IV* di Pirandello non lo trovi sotto Pirandello ma sotto Memo Benassi, o sotto Giorgio De Lullo. Ovviamente nella scheda c'è l'autore con l'elenco degli spettacoli del drammaturgo presenti in archivio.

Anna Monteverdi: Quale è stato il metodo di ricerca usando le riprese audio-video?

Fernando Mastropasqua: I primi insegnamenti li ho ricevuti da Roberto De Simone perché con Annabella Rossi partecipai a una ricerca sul carnevale in Campania. De Simone, con un registratore appeso al collo, registrava i materiali sonori; allora mi resi conto che per la festa e il folclore la ripresa audio è fondamentale. Tanto è vero che poi sono riuscito a recuperare al Museo delle Arti e delle Tradizioni Popolari di Roma le registrazioni audio di Ernesto De Martino in Basilicata.

Partecipando, quando ero assistente all'Università di Parma all'Istituto di Storia del teatro diretto da Molinari, a una ricerca sulle feste con i mezzi tecnici che c'erano allora, il

dibattito sull'avanguardia. Con Quadri, Bartolucci, Capriolo dette vita a quella critica militante che seguiva il nuovo teatro. Fondatore del mitico Cabaret Voltaire (1975-1994) a Torino, spazio dell'avanguardia teatrale e artistica degli anni Settanta costituì l'archivio dell' ORSA che dell'avanguardia ha mantenuto per anni le tracce con libri e VHS. L'Associazione in via Botero è oggi chiusa definitivamente.

Super8 e registratori di audiocassette, io stesso feci riprese di feste in Trentino, in Puglia, in Basilicata. Questi materiali sono conservati all'Istituto di Teatro di Parma. Alcune relazioni su queste ricerche sono state pubblicate da Marotti su "Biblioteca teatrale".

L'intenzione di documentare lo spettacolo era ben presente anche a Brecht, tanto che creò dei libri di fotografie dello spettacolo per conservarne memoria: ci sono i libromodelli di *Antigone*, *Madre Courage*. La fotografia con l'urlo muto della Weigel che manifesta il dolore di Madre Courage di fronte al cadavere del figlio, è una immagine che sintetizza il senso, il significato profondo dell'opera.

Morto Brecht nel 1956, nel 1961 i suoi allievi hanno fatto la registrazione di *Madre Courage* e *I giorni della comune* riprendendo gli spettacoli così come li aveva creati il loro Maestro. Queste due registrazioni hanno la funzione di restituirci integralmente i due spettacoli.

Anna Monteverdi: Come considera i materiali audiovisivi che non sono strettamente lo spettacolo teatrale?

Fernando Mastropasqua: Considero parte integrante dello spettacolo anche il dietro le quinte; per esempio, su certi rituali sardi io ho utilizzato parti di backstage di preparazione. Certamente anche l'attore ha una sua preparazione ma nel rituale la preparazione è fondamentale: se si sbagliano gesti o movimenti, il rito non ha effetto. In alcuni casi tali preparativi non sono facili da documentare perché spesso sono considerati forme iniziatiche e ovviamente una telecamera non è bene accetta.

Anna Monteverdi: Quali materiali presenti in archivio sono stati importanti per i suoi studi?

Fernando Mastropasqua: Io ho visto *1793* della Mnouchkine alla Cartoucherie di Vincennes, però all'epoca non c'era la registrazione, ovviamente. Acquistai più tardi quella di *1789*, uno dei momenti più alti della ricerca di nuove forme teatrali che, a detta della stessa Mnouchkine, fu ispirato all'*Orlando Furioso* di Ronconi che aveva disposto gli attori su palcoscenici mobili. Fu certamente uno shock per lo spettatore. Rimasi quasi annichilito come accadde a Roma la prima volta che vidi il Living Theatre, la loro *Antigone* di 3 ore: non mi

resi conto del tempo trascorso tanto fu potente la visione. Per *Mahabharata* di Peter Brook, se non ci fosse stato il film in vhs, non avrei mai pensato di fare un corso sullo spettacolo e iniziare un percorso di studio. Ho studiato e fatto corsi, poi, su Carmelo Bene di cui possiedo moltissimi dischi, registrazioni video e audio e dvd, oggi anche distribuiti in librerie.



Fig. 02. – Fernando Mastropasqua con il DVD di 1789 di Ariane Mnouchkine.
Foto: Anna Maria Monteverdi

Anna Monteverdi: Oggi è possibile accedere a moltissimo materiale d'archivio attraverso i siti delle compagnie e attraverso vari canali e piattaforme video: la situazione si è ribaltata rispetto a molti anni fa: gli archivi sono accessibili anche on line e durante la pandemia molti teatranti hanno reso disponibili i loro video un tempo consultabili solo in presenza. Il problema oggi appare inverso, c'è troppa documentazione per i più disparati fini...

Fernando Mastropasqua: Questa situazione di oggi, di eccesso di materiali mi lascia perplesso.

Prima un rituale folclorico esisteva e aveva senso in quanto tu andavi a vederlo, oggi si possono vedere e avere molti materiali di cose che non hai mai sperimentato in "presenza":

non hai guardato il corpo dell'attore reale che si muove, e mi chiedo per i giovani, che senso possa avere conoscere una realtà che è una realtà indiretta, mediata, non è la realtà di un carnevale partecipato. Lo vedo su youtube, ma come posso cogliere il senso della cosa, se non ho mai avuto l'esperienza diretta con l'evento? E non lo dico da professore.

Succede come a quel bambino a cui chiesero dove stavano i polli e lui rispose: "Al supermercato", perché non sapeva che il pollo è un animale reale, che vive in campagna; il pericolo è che si abbia un'idea della realtà solo attraverso una mediazione che tra l'altro non scegliamo noi.

Anna Monteverdi: Che posizione ha rispetto al teatro che incrocia queste nuove tecnologie?

Fernando Mastropasqua: Adesso la cosa è molto più sofisticata, la tecnologia è presente nella nostra cultura. Io non so se questo si possa chiamare teatro, da questo punto di vista sono reazionario! Lo spettacolo è quello fatto dal regista, con attori, scenografo, musicista, e lo spettatore non è Autore, non può scegliere, non gli è dato scegliere; se ha la possibilità di scegliere allora siamo di fronte a qualcosa a cui non saprei dare una denominazione. Teatro è una parola che ha la radice greca e si lega alla possibilità di guardare ciò che in epoca antica il danzatore compiva all'interno dell'orchestra; se noi diamo allo spettatore la possibilità di muoversi all'interno di questa realtà virtuale, diamo allo spettatore la possibilità di distruggere la forma originaria e di farsene tante come vuole lui e come gli capita. Siamo di fronte a qualcosa che non so cosa possa avere a che fare con quello che noi chiamiamo teatro.

Anna Monteverdi: Ma le avanguardie teatrali hanno sperimentato queste forme aperte, queste spazialità multiple, queste incursioni tecnologiche e questa inclusione dello spettatore...

Fernando Mastropasqua: Richard Schechner portò alla Biennale di Venezia uno spettacolo: nello spazio era stata allestita una impalcatura suddivisa in 8 piani e gli spettatori non avevano un posto, non c'erano sedie, ma erano sparsi nell'area scenica. Lo spettatore non aveva la possibilità di sapere in quale parte della struttura potesse avvenire l'azione, così alcuni spettatori videro alcune scene e altri altre. Ogni spettatore alla fine aveva visto solo porzioni dello spettacolo. Era una sperimentazione che voleva dire - e aveva come assunto - che noi viviamo

solo porzioni di realtà. Nessuno di noi può conoscere la sostanza reale della vita. Questa idea era nata con l'happening e con la Pop art negli anni '60 e aveva dato origine a queste forme completamente aperte. Ronconi addirittura introduce la contemporaneità delle azioni, facendo recitare simultaneamente le scene su più palchi, come ne *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus. Comunque, le scelte sono del regista, e l'intenzione è di mostrare il mistero della vita. Nulla a che vedere con l'interattività che si predica oggi tra spettatore e attore.

Anna Monteverdi: Quali e quanti materiali sono presenti nell'archivio? Quale documento video è ancora oggi per Lei davvero significativo?

Fernando Mastropasqua: Ho circa 3 mila registrazioni, comprese le audio cassette. C'è il teatro di ricerca, il teatro di Varietà; di Ettore Petrolini ho 3 dischi in vinile e il film di Campogalliani che riprese le sue macchiette. E poi c'è il balletto moderno e quello classico: io sostengo che prima di tutto uno studioso di teatro debba studiare il balletto classico, un teatro senza parola, che mostra allo stato puro tutte le forme del teatro; il balletto conserva le figure fondamentali dell'arte teatrale.

Per il video direi che per me è fondamentale *Wielopole Wielopole* di Kantor. Ho il dvd originale acquistato direttamente alla Cricoteka³ di Cracovia.

Avevo visto lo spettacolo a Parma nel 1981. L'ho rivisto in video ed è molto significativo all'interno della mia raccolta, perché c'è, come per *Antigone* del Living, un ricordo nella mia mente. Parla di Kantor, Kantor parla di se stesso, è in scena insieme con gli attori: ricorda la propria vita, e dà suggerimenti agli attori per interpretare parti della sua vita. La sua memoria personale diventa l'affresco di un intero mondo; la sua biografia diventa la biografia dell'Europa, dell'essenza dell'essere umano. Da questo punto di vista è forse l'emblema più ricco e significativo della mia intera collezione.

³ Cricoteka, il Centro per la Documentazione dell'Arte di Tadeusz Kantor, è stato fondato da Tadeusz Kantor nel 1980; originariamente chiamato Centro del Teatro Cricot 2 e ora sede degli archivi del Centro, dal 2014 ha una nuova sede. La collezione delle opere di Kantor è alla base delle attività del Centro. La collezione comprende diverse centinaia di oggetti e costumi del Teatro Cricot 2, documenti teorici di Kantor, disegni e lavori di progettazione, registrazioni video e documentazione fotografica, nonché migliaia di recensioni, giornali e libri.

Nel prossimo corso che farò a San Pietro in Vincoli a Torino per i laboratori della L.U.P.A. ne parlerò. E parlerò anche della Compagnia I Sacchi di sabbia che ha messo in scena nello spettacolo *Esse-dice* il ricordo che il disegnatore Gipi ha della propria storia e della propria famiglia, partecipando allo spettacolo come se stesso, mentre i familiari indossano maschere che riproducono i loro lineamenti, realizzate da Ferdinando Falossi⁴. Sarà interessante mettere a confronto queste due esperienze.



Fig. 03. – Fernando Mastropasqua con il DVD antologico di Tadeusz Kantor.

Foto: Anna Maria Monteverdi

⁴ Ferdinando Falossi è uno studioso della maschera. Laureato in Storia del teatro e dello spettacolo con una tesi sulla maschera greca, ha collaborato all'insegnamento di Storia del Teatro dell'Università di Pisa. Allievo di Donato Sartori, per quanto riguarda la maschera della Commedia dell'Arte, è costruttore di maschere, sia in cuoio che in altri materiali, e da molti anni conduce una ricerca specifica sulla morfologia e la tecnologia della maschera del teatro greco classico. Lavora oggi come educatore presso la Cooperativa Sociale C.RE.A di Viareggio. Qui ha realizzato diversi "spettacoli" all'interno delle strutture per il disagio giovanile, la disabilità e la salute mentale, e li ha documentati in video. Tra le sue pubblicazioni *L'erma dal ventre rigonfio. Morfologia della maschera comica*, Roma, ETL, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 1989 e *Gorgòneion: la forma dell'oxymoron* in AA.VV., *Maschera Labirinto*, Roma, ETL, 1991. È autore, insieme a Fernando Mastropasqua, de *L'Incanto della Maschera. Origini e forme di una testa vuota*, Torino, Prin, 2014 e *La poesia della maschera* (2015).

Condividere il sapere creativo di Giacomo Verde. Dall'archivio documentale all'archivio empatico.

Anna Maria Monteverdi intervista Gabriele Coassin¹

DOI: 10.54103/conessioni/19539



Fig. 1. Gabriele Coassin.
Foto: N. Mattarollo

Patrimoni a rischio sono quegli archivi audiovisivi anni Ottanta (anche di natura teatrale) non ancora censiti nella loro completezza e che in alcuni casi, necessitano di restauro a fini di conservazione e valorizzazione dei contenuti.

Gabriele Coassin, laurea in Urbanistica a Venezia, già operatore televisivo in Rai, fondatore a Treviso della Blow Up Audiovisivi, da cui poi, è nato l'archivio Plurimedia, ha

¹ Gabriele Coassin, fotografo, autore e produttore di cortometraggi e videoclip (per Blow Up Audiovisivi e Plurimedia), archivista. Docente di Tecniche Multimediali, Teoria e Metodo dei Mass Media e Progettazione Creativa dell'Audiovisivo per oltre 10 anni alternandosi tra le Università di Udine, Pisa e Accademia di Venezia. Docente per i corsi abilitanti all'insegnamento (ex TFA). Autore di pubblicazioni sulla ripresa e montaggio video (Feltrinelli) e su antiche tecniche della fotografia. Ha collezionato già oltre duecento quintali di reperti e pubblicazioni su foto-cine-audio-video del '900 nella speranza di creare un piccolo museo esperienziale, la cui unica parte attiva, oggi, è il laboratorio di restauro e digitalizzazione. Il suo enorme archivio è stato messo a rischio in assenza di uno spazio pubblico dove ricoverare i materiali, dopo essere stato collocato nell'edificio della Fondazione Mazzotti, nell'ex Archivio di Stato di Treviso. Intervista realizzata a dicembre 2022, con i preziosi suggerimenti di Ilaria Montin e Marco Tonon.

dedicato tutta la sua vita alla produzione, all'archiviazione e restauro di materiali d'arte audiovisivi e infine, all'insegnamento; il suo laboratorio (un vero e proprio "museo storico del video") ha ancora macchine antiche in funzione (116 videoregistratori, 90 proiettori, 74 registratori audio, 138 macchine fotografiche di tutte le epoche) grazie alla costante manutenzione, perfettamente in grado di leggere e duplicare formati oggi obsoleti, di difficile reperibilità anche per Mediateche regionali. Interviene su VHS e Super VHS, video 8, Hi 8, U-Matic -BVU, Betamax, Betacam, Video 2000 per digitalizzarli e acquisire i contenuti prima che questi vadano irrimediabilmente perduti.

Si rivolgono al suo laboratorio Gallerie d'Arte e Musei nazionali non solo per il recupero dei nastri "offesi" dal tempo e dagli sbalzi di temperatura, ma anche per mettere in mostra audiovisivi originali degli anni Settanta e Ottanta che necessitano di lettori non più in uso.

A lui dobbiamo anche la produzione di alcune delle prime opere di video arte di Giacomo Verde con il quale aveva stretto una grande amicizia all'epoca della residenza veneta di Verde: la collaborazione è siglata da una serie di nastri presenti nell'archivio di Verde² che riportano il logo con tre colori primari di Sestessi video (l'autarchica casa di produzione di Verde) e quella di Blow up audiovisivi di Coassin. La produzione ma anche il "salvataggio" in un formato migliorativo e professionale, è stato un contributo importante al lavoro prima e all'archivio poi, di Verde³.

Nell'intervista Gabriele Coassin racconta lo strano metodo dell'artista che rende oggi come ieri, così intrigante il suo lavoro agli occhi di un archivist: non c'era distinzione sostanziale tra bassa e alta qualità perché l'artista empolesse-napoletano girava direttamente in VHS, ovvero nello stesso formato con cui il suo pubblico avrebbe visto le opere: con un videoregistratore di bassa qualità e una tv casalinga. Ma riferisce di quanto sia complessa la documentazione e

² Al momento l'archivio Giacomo Verde di proprietà della famiglia e del figlio Tommaso non è ancora stato inventariato. Per una prima consultazione dei materiali cfr.: V. Sansone, A. Monteverdi, D. D'Amico. *Attraversamenti tra teatro e video*, Milano University Press. 2022 Edizione scaricabile. <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup/catalog/book/69>.

³ In quarant'anni di attività Verde ha realizzato centinaia di installazioni elettroniche e opere video a carattere teatrale, autoprodotte o commissionate da Fondazioni private, presentandole nelle più importanti rassegne di videoarte, promuovendo sistematicamente la sua personale estetica della "bassa definizione". Giacomo Verde ha attraversato e "frantumato" ogni genere d'arte (visiva, teatrale, musicale) e superato steccati; ha fondato gruppi, compagnie teatrali, associazioni, ha passato il guado del teatro neopopolare degli anni Settanta per immergersi nel clima cyberpunk degli anni Novanta unendo la tradizione dei "contastorie" con la videoarte e con i dispositivi virtuali e interattivi.

relativa archiviazione di una performance videoteatrale: quasi mai la documentazione riporta la fase di creazione, la relazione col pubblico e le dinamiche interattive sempre diverse.

Nell'archivio di Verde nel 2018 risultavano censiti, secondo il progetto VARiA – Video ARte in ItaliA catalogo on line promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea- 300 VHS, 40 U-Matic e BVU, 10 Betacam, 100 Hi8, 100 MiniDV, 100 DVD sia di girato videoartistico che documentazione di videoinstallazioni, performance e spettacoli teatrali. In realtà il materiale è più numeroso soprattutto per quanto riguarda i Mini Dv che divennero il formato più usato. Inoltre l'archivio di Verde è "un archivio di archivi", dal momento che collaborava con compagnie teatrali (il Tam Teatro musica e Le Albe, Aldes, Nanni Balestrini, Marco Paolini, Studio Azzurro)⁴.

Al centro della riflessione di Coassin il concetto di archivio-dispositivo (quale oggetto relazionale in grado anche di mettere in luce il processo creativo e preparatorio) di cui parla Gabriella Giannachi nel volume *Archiviare tutto*⁵ e un ragionamento importante sul modo di intervenire sui documenti audiovisivi per costituire un complesso organico dal forte valore sociale e comunitario.



Fig. 2. Gabriele Coassin all'Archivio Plurimedia.

⁴ A questo proposito, nella collezione di Coassin sono presenti diversi Master in formato professionale Betacam di Verde che non sono stati censiti ma di cui conosciamo, grazie alla catalogazione dell'autore, la loro esistenza e collocazione. Un vero censimento avrebbe dovuto tenere conto e fare un confronto con i vari archivi che si sovrappongono.

⁵ G. Giannachi, *Archiviare tutto. Una mappa del quotidiano*, Roma, Treccani, 2021 (1° ed.: MIT, Boston 2016)

Anna Monteverdi: Cosa significa archiviare?

Gabriele Coassin: Archiviare significa formalmente, ordinare sistematicamente documenti e intendiamo quelli sia su supporto cartaceo che digitale, ma anche oggetti di svariato genere; pensiamo ad un archivio d'impresa per esempio, che conserva anche i prodotti/manufatti che la stessa azienda o impresa artigiana produce, o agli archivi di determinati artisti.

Ma fondamentalmente archiviare significa sistemare, dare un senso e in questo modo, conservare innanzitutto, l'insieme di documenti e oggetti eterogenei rispettando e preservando l'anima, la visione, l'identità della loro ragion d'essere. Si può descrivere come "documento da archiviare" non solo uno scritto (per esempio amministrativo, tipicamente da Archivio di Stato) ma anche una complessa creazione di artigianato artistico, piuttosto che un'installazione interattiva o la progettazione di un modello navale. Questa buona pratica di cercare di documentare, conservare, catalogare, archiviare e valorizzare le culture materiali è cresciuta e si è evoluta dal secondo dopoguerra.

Anna Monteverdi: Quando nasce un archivio?

Gabriele Coassin: In realtà, spesso un archivio nasce spontaneamente e direi non volontariamente; vorrei citare Elio Lodolini e una sua definizione molto esemplificativa:

...Nasce spontaneamente, quale sedimentazione documentaria di un'attività pratica, amministrativa, giuridica. Esso è costituito perciò da un complesso di documenti legati fra loro reciprocamente da un vincolo originario, necessario e determinato, per cui ciascun documento condiziona gli altri ed è dagli altri condizionato [...]. Assolutamente diversa dall'archivio – anzi antitetica rispetto ad esso – è la raccolta, la collezione, formata per volontà del raccoglitore o del collezionista⁶.

Una collezione può restare in una narcisistica e riservata bacheca per il prestigio del suo proprietario, oppure evolversi, anche come motore economico di opportunità trasversali e multiple, quando riesce ad interagire con un pubblico interessato a farne tesoro.

⁶ Elio Lodolini ha scritto numerosi saggi e libri sull'archivistica sui quali si sono formate intere generazioni di archivisti italiani. È stato direttore di importanti archivi di Stato, professore ordinario di archivistica e dal 1986 docente della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari della Sapienza. Cfr.: E. Lodolini, *Archivistica. Principi e problemi*, Milano, FrancoAngeli 2008.

Quindi archiviare significa ripristinare e in questo modo preservare (e qui possiamo collegare il concetto di conservazione) i diversi legami, le diverse relazioni che i singoli documenti materiali e immateriali possiedono: l'esempio può essere tra il disegno cartaceo di un fondale scenico e gli oggetti materiali usati per quel determinato spettacolo teatrale (es. costumi degli attori), oppure una scatola di carta prodotta da una cartiera e il campionario contenente quel tipo di carta con quel determinato colore.

Archiviare significa far parlare i documenti, collegarli tra di loro e riuscire a rispettare la *mission* per cui sono nati, la loro vera identità (qua si apre il concetto di *responsabilità* nei confronti del pubblico che ne fruisce, e di conseguente onestà intellettuale). Ricordiamoci che gli archivi contengono fonti storiche (o che lo diventeranno) di svariato genere, pertanto sono elementi indispensabili per ricerche, trattati, monografie o altro. Inoltre a livello pratico significa riuscire a trovarli, quindi a consultarli.

Anna Monteverdi: Quali sono le fasi di archiviazione?

Gabriele Coassin: Dopo la verifica delle condizioni dei materiali, viene il CATALOGARE: per me è una delle diverse attività necessarie per ordinare un archivio, come anche creare un repertorio; poi l'INVENTARIARE, cioè elencare o altre attività di diverso peso analitico, in base alle necessità, che concorrono all'archiviazione. Quindi archiviare non significa, come nel più comune immaginario, mettere da parte, riporre qualcosa e quasi dimenticarla, ma esattamente il contrario: farla rivivere!

CONSERVARE: anche in questo caso, non significa solamente conservarne la fisicità del materiale ma anche l'"anima", diversamente non avrebbe senso. Un oggetto, un documento mantiene la sua ragion d'essere se "parla", se dialoga con gli altri documenti e in genere con gli altri elementi che compongono un archivio.

Anna Monteverdi: Dove conservare il materiale d'archivio?

Gabriele Coassin: Dal punto di vista pratico si pone il problema dello spazio fisico in cui conservare documenti scritti e loro riferimenti materiali (oggetti, testi audiovisivi, grafici,

fotografici ecc.) che perderanno una parte importante di contenuti più significativi a causa della priorità intellettuale attribuita alla conservazione scritta del sapere; questa taglia fuori un universo intero di trasmissione di competenze manuali, fisiche, tattili, pratiche, sensoriali, dinamiche, spazio-temporali, la cui descrizione verbale o scritta resta sempre un palliativo incolmabile.

Nella mia concezione, tutto ciò che attiene ad un evento – argomento – produzione va conservato fisicamente assieme nell'archivio, in un unico spazio delimitato e contiguo. Faccio un esempio che riguarda la produzione audiovisiva: le scatole contenenti libri consultati, copie di film o programmi TV, bozze di sceneggiatura e scenografia, preventivi, progetti, corrispondenza, fatture di acquisto e di vendita, foto e oggetti di scena, pellicole, fotografie, videocassette e altri reperti materiali, inclusi floppy disk, piuttosto che altri supporti informatici, vanno tenuti assieme. Quindi, non una stanza climatizzata per i film e una non climatizzata per gli oggetti e un'altra per gli scritti, perché altrimenti – molto probabilmente – nel tempo questo legame tra le varie parti andrà perduto. Sta già succedendo a distanza di pochi anni, con me ancora vivente, a causa dello smembramento “temporaneo” delle mie collezioni e archivi, che alla fine stanno per separarsi irrimediabilmente.

Anna Monteverdi: Condivide l'idea di archivio come dispositivo cioè, come oggetto relazionale e di valorizzazione sociale di cui parla Gabriella Giannachi?

Gabriele Coassin: Ogni cosa archiviabile in un repertorio può essere definito documento, ma una lettera manoscritta, uno schizzo grafico-progettuale di Giacomo Verde per esempio, per realizzare una video-installazione, può essere un documento facilmente digitalizzato in un piccolo file, e descritto in poche righe o parole-chiave.

Una sua video-installazione sonora, oppure una complessa opera di video-teatro, sono documenti “strutturali” che pongono ben altri problemi di conservazione, catalogazione e condivisione (che difficilmente può essere univoca, soprattutto in prospettiva futura, a causa della continua mutazione dei linguaggi e dei riferimenti culturali-procedurali di ogni epoca). Parlare di Audiovisivo e Multimediale oggi ha un significato profondamente diverso rispetto agli anni '60/'80.

Alla fine, i documenti destinati ad un archivio, piuttosto che ad un museo, cineteca o biblioteca, possono essere tradizionalmente fogli scritti, ma sempre più spesso sono appunto, *dispositivi* statici (un quadro) o dinamici (qualsiasi apparecchio funzionante, anche fosse solo un riproduttore audio, una lanterna magica oppure una giostra per bambini).

Un buon archivio diventa esso stesso un *dispositivo dinamico*, nel momento in cui svolge il suo ruolo di togliere dalla “muffa dell'oblio” i documenti, per consegnarli alla comunità viva, sotto forma di stimolo a nuove scoperte, interazioni multidisciplinari, recupero di memoria storica, al fine di stimolare innovazioni di pensiero, comportamento singolo e collettivo, buone pratiche e nuove invenzioni. In effetti a proposito del valore sociale dell'archivio, si potrebbe distinguere:

-Archivio di Persona: parliamo prima di tutto di persone! Nel Presente questo approccio conta più dei documenti delle collezioni degli oggetti; sia di Persona prima che di video e di arte.

-Archivio in Vita, quello che lasciamo indietro rischia di essere in gran parte inutile, non capito e spesso gli addetti ai lavori lo interpretano travisandolo, anche se in buona fede, perché privi di chiavi idonee e contestuali. A volte stravolgono a sostegno di idee preconcepite o per fini economici e di carriera.

-Archivio digitale, ultimo non a caso, doveroso STRUMENTO che apre a tutto il resto: continuità di vita. Strumento oggi necessario per salvare e condividere. Obiettivo è condividere, per questo si salva e per questo si digitalizza, e non viceversa. Solo facendo comunità l'eventuale archivio vivrà e servirà alla vita.

Anna Monteverdi: Qual è il ruolo dell'archivista?

Gabriele Coassin: Il ruolo dell'archivista si è fatto talmente complesso da essere necessariamente affidato ad un'equipe multidisciplinare, per quanto possa essere eclettico e geniale il suo principale promotore, che non potrà mai più essere un mero conservatore.

E si vanno ad integrare tra loro le competenze gestionali di un ingegnere logistico; quelle finanziarie, di un buon amministratore; umanistiche, artistiche, multimediali,

giornalistiche, di marketing ecc. di ognuna delle branche del sapere che dovranno produrre nuova vita condivisa, a partire da ciò che l'archivio vorrà offrire.

Già in epoche remote le biblioteche egizie, greche, romane e gli archivi giuridici e amministrativi hanno iniziato a dare indirizzi di ordinata strutturazione di un archivio, ma oggi è necessaria ben altra organizzazione.

A partire dalla comune quotidiana esperienza del *registro* portatile che ognuno di noi tiene in tasca: lo smartphone.

L'idea comune è che un archivio (biblioteca o museo) sia un'ordinata - e spesso mufosa - collezione di documenti/oggetti.

La sua evoluzione sta invece nel concepire l'archivio come laboratorio, processo di creazione permanente del nuovo, proiettato al futuro, a partire dal sapere dell'antico, andando a ripescare nel passato il bene e il male di ciò che è stato.

E qui si potrebbe aprire un infinito dibattito sulla funzione etica degli archivi, orientati oggi più che mai alla partecipazione attiva dell'utente, che non sarà un inerte visitatore, ma un partecipe esploratore alla ricerca di un nuovo tipo d'oro, col piacere di scavare una sconosciuta miniera e cercare una sponda di spiegazione, elaborare una pluralità di intime vibrazioni, stimolate dell'intelletto di nuove tentazioni, non più "guardare e non toccare", come nelle antiche vetrine museali, ma poter godere della tattile realtà del documento come oggetto vivo e replicabile nelle sue funzioni, di piena attualità.

Anna Monteverdi: Oggi vanno di moda gli archivi super spettacolari e super tecnologici. Quale è la sua opinione?

Gabriele Coassin: Gli archivi/musei interattivi basati esclusivamente sulla rappresentazione digitale (come lo spettacolare M9 di Mestre) si stanno rivelando aridi e non convincenti, tranne quando una brava guida è capace di trascinare il gruppo di visitatori in un turbine umano di curiosità e stimolare la socializzazione/condivisione bi-direzionale del sapere.

Dote che richiede una professionalità di alto profilo: come intelligente intrattenitore, competente della materia e capace di godere perennemente della sua vivace missione, adattandosi

di volta in volta all'utenza dell'occasione. Su questo livello si muovono per esempio le visite guidate condotte da Silvia Pichi alla *Casa dei Tre Oci* a Venezia o in altre sue presentazioni.

Devo fare un esempio per capire che forse sto chiedendo la Luna vera, laddove - ben che vada - ci lasciano vedere solo la sua figurina.

Nei piccoli gruppi di workshop, nelle visite guidate a mostre e musei e nelle aule universitarie un buon docente o animatore va avanti con un buon ritmo di esposizione, pertinenti illustrazioni, chiarezza di spiegazione, di fronte a personalità diverse, per motivazione e formazione. Buona parte dei presenti dopo un po' perde il contatto, con un calo evidente di attenzione.

Per creare una viva partecipazione, quasi calcistica, tra schieramenti contrapposti di utenti, non sarà una perdita di tempo soffermarsi a stimolare gli interventi dei presenti, che poi dovranno necessariamente farsi una propria opinione, avendo l'opportunità di seguire sia una spiegazione o domanda "popolare" con linguaggio tra pari, sia la rettifica (o conferma esposta in versione scientifica), proposta dall'esperto animatore.

Questa vivissima dinamica rende indimenticabile la trasmissione del sapere e stimola ulteriori ricerche a approfondimenti da parte degli utenti più promettenti.

Ma chi saprà formare questo tipo di animatori-docenti-intrattenitori?

E una volta formati, i migliori scapperanno forse tutti a fare gli *influencer*, o i conduttori di programmi TV? Probabile, perché gli stipendi degli addetti italiani alla cultura sono tra i più bassi in Europa, e non sempre la Missione è compatibile con la frustrazione di una redditività inadeguata.

Tanto più se è necessaria una specifica formazione professionale di nicchia, in cui l'addetto alla divulgazione tecnico-scientifica deve avere doti sia di intrattenitore, sia di professore, e magari con competenze dimostrabili sulle culture materiali che andrà a trasmettere in pubblico.

Purtroppo l'utente medio non è abituato a percepire l'alto livello di catalizzazione psico-sociale di questa modalità di fruizione della cultura, come una nuova via del piacere-evoluzione-spettacolo. E pertanto non è disposto a pagarne il giusto prezzo, condannando a morte le attività che non siano perennemente sostenute da finanziamenti pubblici.

Anna Monteverdi: Qualche buona pratica che non esiste più?

Gabriele Coassin: Tra i tanti esempi che potrei citare, dispiace ricordare la fine prematura del MOMI, lo strepitoso *Museum of the Moving Image*, situato sotto il Waterloo Bridge a Londra, durato poco più di una decina di anni, con il suo vasto archivio di film e oggetti di scena della storia della tecnologia cinematografica e dei media. La modalità di fruizione era vasta, articolata su utenze specialistiche o generiche, adulti, studenti, bambini, famiglie, ognuna con possibilità di partecipazione a tutte le attività, mettendo "le mani in pasta" sotto la guida di personale in costume, epoca per epoca, adattato ad ogni contesto, mai banale, ma popolare; l'accompagnatore non era una semplice comparsa, ma un vero e proprio esperto a cui fare domande, chiedere "come fare a..." e ottenere non solo risposte, ma addirittura poter provare, fare, toccare, realizzare, e portarsi a casa il risultato della propria materiale impresa di micro-realizzazione. E potevi tornare giorno dopo giorno, senza mai annoiarti in ogni nuova esplorazione.

Ma i costi di gestione di questo immenso archivio/museo vivente non erano sufficientemente coperti dalla tariffa del biglietto e l'impresa s'è dovuta chiudere, nonostante un discreto sostegno pubblico.

Trasferita in buona parte in America, come attività di intrattenimento ludico nelle mani di un buon imprenditore, è diventata una specie di Disneyland del cinema⁷: ottiene introiti tramite il merchandising di gadgets, la ristorazione, le proiezioni supplementari a pagamento e la possibilità di acquistare copia autenticata degli incunaboli della storia del cinema e della televisione, visitare la cineteca, videoteca, biblioteca con vendita di copie di testi famosi a cui vanno aggiunti gli incassi – bassi, ma numerosi – dei pacchetti scolastici di più giorni, arrivando ad accogliere fino a 70.000 studenti all'anno.

Non facile vedere in Italia qualcosa di simile, anche se il Museo del Cinema di Torino negli ultimi dieci anni ha recuperato molto in questa direzione. Uno dei più cari in Italia, ma pare uno dei pochi in attivo (prima della Pandemia).

Anna Monteverdi: E per i piccoli musei qual è il destino?

Gabriele Coassin: Evidentemente il piccolo archivio-museo locale, che sviluppa e approfondisce dignitosamente tematiche di nicchia, per quanto ben organizzato e strutturato,

⁷ <https://movingimage.us/>

di altissimo valore testimoniale o documentale, non può stare in piedi con risorse proprie, a meno di non aggregarsi con realtà simili, avviando una co-gestione che ne faccia un polo di interesse e studio di così alto profilo da garantirne un pertinente afflusso di utenza. E gli altri? Devono altrimenti morire?

Ecco allora la grande difficoltà dell'amministrazione pubblica nel delegare a qualcuno la responsabilità di decidere cosa salvare e cosa lasciar andare verso un inesorabile oblio.

Resta un nodo irrisolto: perché nei finanziamenti europei per la cultura noi italiani prendiamo una minima parte, lasciando la maggior parte dei fondi a chi è più bravo a presentare e gestire progetti? Potrei citare esempi personali, tanto per non riferire solo aride statistiche o narrazioni da passa-parola.

La morte di nostri importanti archivi dipende anche da questa inconsistente capacità di catturare fondi, finanziamenti e sponsor.

Allora sorge spontanea la domanda: ma tutto questo serve veramente a qualcosa?

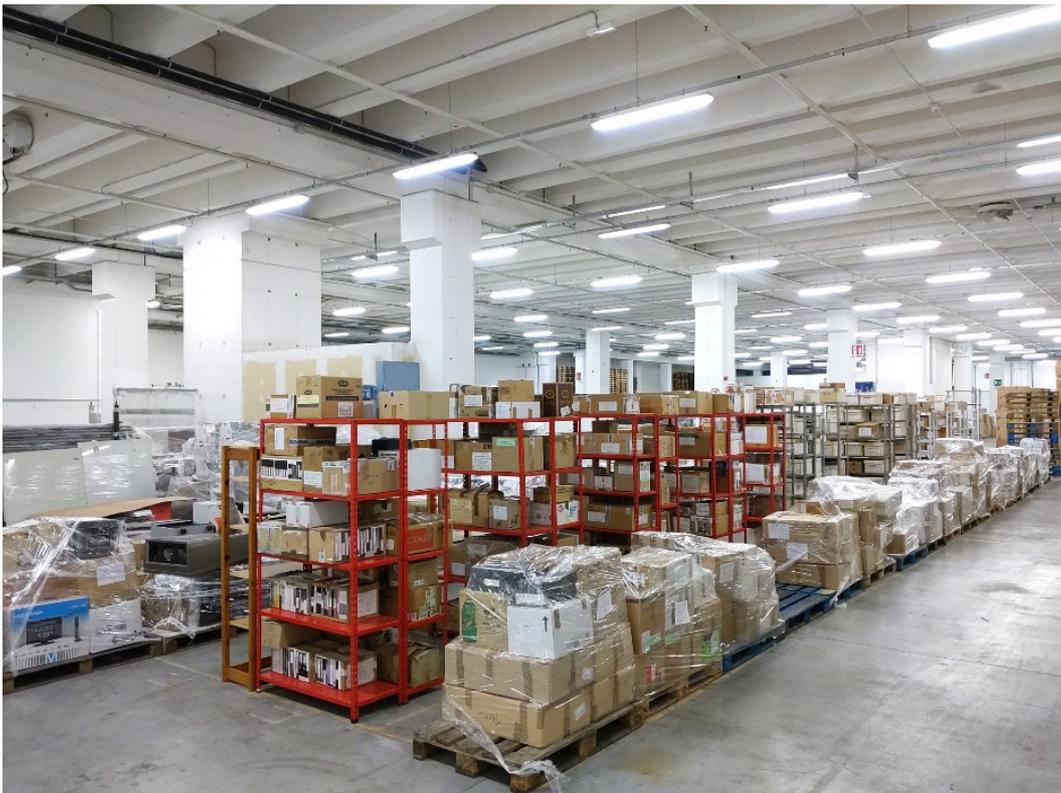


Fig. 3. Il materiale di archivio di Gabriele Coassin impacchettato e tenuto su bancali in attesa della nuova destinazione.

Anna Monteverdi: Lei ha un archivio impressionante. Ha anche fatto una petizione pubblica per trovare uno spazio adeguato al ricovero dei materiali audiovisivi che sono una

memoria storica e un patrimonio collettivo da preservare. Quali sono le consistenze d'archivio e quale la destinazione futura?

Gabriele Coassin: La consistente mia collezione, attualmente in fase di spostamento e rioridino nel nuovo magazzino, riguarda:

- film commerciali registrati da TV: tutti mandati al macero (col senno di poi, ho perso anni e anni di inserti pubblicitari nelle pause dei film...);
- film e documentari commerciali VHS, incluso molto materiale didattico di media-education: circa 2600/2800 con qualche doppiaggio;
- videocassette di girati originali, master e copie professionali di mia produzione o realizzazione: non meno di 2000;
- VHS copie nuove invendute di mie produzioni: circa 1000 (9000 mandate al macero);
- pochi film 16 e 35mm, quasi esclusivamente mie produzioni e rari film didattici di repertorio;
- il mio archivio fotografico è quasi inconsistente, avendo subito due lutti: prima il crollo del soffitto dello studio in occasione del terremoto del Friuli; poi ho portato "per sicurezza" una selezione dei migliori materiali superstiti e nuove produzioni, nell'archivio di un giornale per cui collaboravo, ma un furto certamente a opera di neofascisti, ha azzerato tutto; quindi, ben poco è rimasto, credo una ventina di scatoloni di scarti e poche buone cose personali...;
- libri di fotografia, cinema, audiovisivi, televisione, musica, teatro, realtà virtuale ecc.: non meno di 2000;
- riviste sugli stessi temi: oltre 5000;
- volantini commerciali tematici: circa 30000 pagine;
- brochure tecniche, manuali, istruzioni, guide, schemi, foto-cine-audio-video: oltre 3000.

Il peso complessivo del materiale, incluse le attrezzature attualmente in deposito, ma non attive in laboratorio è di 200 quintali. Il peso delle attrezzature attive o in fase di manutenzione per restauro e digitalizzazione audio-video-foto è di circa 15/18 quintali esclusi mobili; il

laboratorio contiene anche attrezzature per telecine⁸: tutte smontate (non c'è spazio purtroppo), fotocamere, obiettivi e accessori di fotografia, proto-fotografia e pre-cinema: oltre 250 pezzi.



Fig. 4. Attuale laboratorio PLURIMEDIA

Anna Monteverdi: Entriamo nello specifico dell'archivio di Verde, quali problemi pone un archivio audiovisivo come il suo?

Gabriele Coassin: Nel caso della produzione video-teatrale di Giacomo Verde, gli aspetti progettuali da lui così ben disegnati e descritti (per gli addetti ai lavori), sono ben inventariabili e catalogabili dal buon archivista. Non sono comunque, sufficienti a riprodurre la materialità esecutiva, la prossemica attoriale, la dinamica adattiva per cui la sua genialità – mai ripetitiva – cambiava ogni rappresentazione di fronte ad un pubblico diverso. E dirò di più, ovvero ciò che non riesco a far capire a chi mi legge o ascolta: la profondissima, meticolosa, conoscenza e sperimentazione dei mezzi tecnologici utilizzati per le rappresentazioni, consentiva la realizzazione di capolavori creativi ancor oggi inimitabili. Ciò che andavamo studiando con lui sui libretti di istruzione di una videocamera, monitor o video-registratore era ogni volta, la scommessa di fare non solo tutto ciò che avevano previsto

⁸ Il telecine è il procedimento attraverso il quale le immagini impressionate su una pellicola cinematografica vengono trasformate in segnale video.

gli ingegneri giapponesi, ma anche molto di più, ovvero come aggirare quello che loro stessi mettevano come limite per costringere l'utente a spendere cifre esorbitanti per accedere alla tecnologia superiore.

Per noi era una sfida “francescana”, socialmente rivoluzionaria: ottenere non solo il massimo a partire dal minimo, ma addirittura andare oltre.

E infatti a fronte di inattesi successi ai festival, quando si spiegava ai colleghi con cosa era stato fatto un certo lavoro, ci dicevano: “Impossibile, voi barate”...

Ora è evidente che queste sfide si possono replicare, sia con gli strumenti di allora, sia con quelli d'oggi, ma quanti sono in grado di farlo? Quanti archivisti sono in grado di classificarlo, catalogarlo, trasmetterlo?

Anna Monteverdi: Le pratiche audiovisive di Verde non sono facilmente archiviabili...

Gabriele Coassin: Una semplicissima meraviglia come il video-loop⁹, oggi non viene capito né come pratica, né come magia dell'effetto rappresentato, figuriamoci cosa potrebbe essere capito delle sue più evolute “godurie” di video-fondali o video-interazioni attore-scena nelle sue molteplici variazioni! Tutto questo, perché ben pochi, oggi, saprebbero come fare.

Per fortuna, è uscito il bellissimo film *Più de la vita* di Raffaella Rivi¹⁰ su Michele Sambin e il Tam TeatroMusica, con cui Giacomo Verde ha collaborato, realizzando i video nel mio studio. Un intervento di Sambin nel film spiega come ha realizzato uno dei suoi video-loop (diversi da quelli strutturalmente più semplici di Verde), realizzando un piccolo plastico, quasi un diorama dell'installazione necessaria, e facendo vedere l'effetto reale di quell'impresa, attraverso le riprese di repertorio ripescate da rari video registrati su bobina aperta, un miracolo archivistico, vista la crescente difficoltà di trascrivere quegli antichi materiali.

⁹ Ogni video camera collegata a un computer può elaborare e creare immagini in tempo reale. Per i “video-fondali live” viene usato l'effetto video-loop e la ripresa in macro di piccoli oggetti, materiali o immagini prese dalla rete e stampate su lucidi trasparenti. Gli effetti di amplificazione e distorsione di questo tipo di ripresa permettono di creare, su grande schermo, visioni inedite, cariche di suggestioni estetiche. E permettono al video-performer di improvvisare adattandosi facilmente a diversi contesti: concerti, spettacoli, recital di poesia, letture e conferenze creative. Una tecnica che riconfigura l'estetica elettronica verso un fare più artigianale, caldo e di riappropriazione creativa della bassa tecnologia.

¹⁰ Pagina web del film: <http://piudelavitafilm.it>

Ma se è stato possibile, è solo perché qualcuno ha fatto per tempo la migrazione da formati vecchi a nuovi, ha tenuto in permanente manutenzione le apparecchiature, magari sacrificandone (cannibalizzando) qualcuna di obsoleta per salvarne un'altra di recuperabile...

Quale comunità è disposta a pagarne i costi? L'Unione Europea, ovviamente, ma solo per i Paesi che ne sanno approfittare.

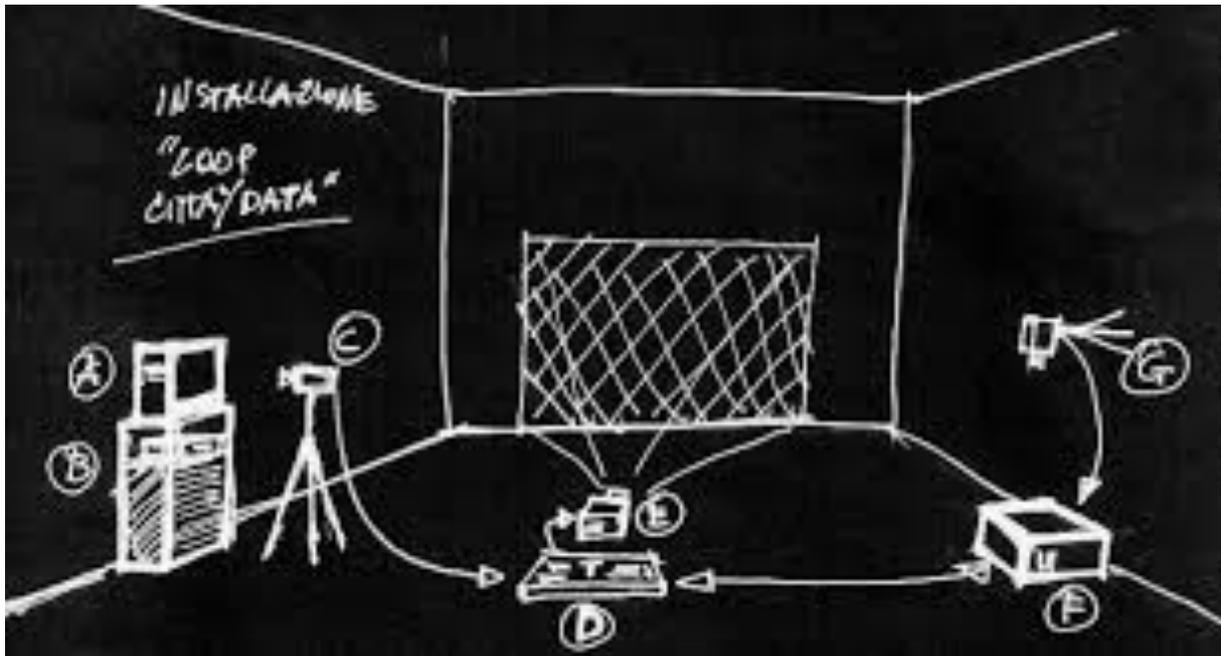


Fig. 5. Il videoloop per l'installazione *City-data*, 1999.

Foto: Archivio Giacomo Verde.

Anna Monteverdi: E perché così poco in Italia?

Gabriele Coassin: Per i limiti strutturali, economici, pragmatici delle attuali politiche e pratiche di archiviazione, che non hanno nemmeno la più pallida idea di come trasmettere saperi così evoluti nella loro complessa relazione tra manualità, creatività e rappresentazione.

Anna Monteverdi: A proposito dell'archivio Verde di cui era amico producendo molti suoi lavori, quale ricordo le rimane del lavoro comune, del tempo passato insieme a realizzare idee impossibili o semplicemente poco praticate nel mondo audiovisivo dell'epoca?

Gabriele Coassin: Faccio una pausa di riflessione. Mi resta di sottofondo un potente messaggio arrivatomi in gioventù.

Avevo letto una frase dell'avvocato pacifista indiano, il Mahatma Gandhi: *Possiedi i mezzi e le idee si realizzeranno da sole.*

All'epoca non ero certo del loro significato, ma percepivo forte e chiaro il fatto che le tecniche della fotografia, radio, cinema e televisione non dovevano avere più segreti per me se volevo contribuire a migliorare il mondo che mi circonda. E l'ho fatto banalmente da documentarista, con taglio un po' pedante e giornalistico di vecchia scuola RAI. Conoscere a fondo la tecnologia che voglio usare, per poterla sfruttare come potente mezzo di comunicazione sociale.

Ma quando ho conosciuto Giacomo Verde sono riuscito a convincere i miei soci a mettere a disposizione le nostre attrezzature per giocare la carta matta di una comunicazione audiovisiva destrutturata, non convenzionale, minimalista, ma tutt'altro che banale. Giacomo si avvantaggiava della nostra competenza tecnica, noi della sua voglia di rompere le righe e uscire dagli schemi (e dagli schermi, visto che i suoi lavori erano continuamente "dentro e fuori" dallo schermo).

Nel caso delle procedure progettuali e realizzative di Giacomo Verde, resterà alle future generazioni un vuoto incolmabile, non tanto per non riuscire a percepirla l'intima bellezza, quanto per non capire e replicare la magia che le ha rese possibili, fatta di conoscenza meticolosa dei mezzi, per poter realizzare idee altrimenti inaccessibili. Giacomo era Artigiano prima che Artista conoscitore e praticante cioè di mezzi e strumenti; la sua Arte è tale non perché video, multimediale, virtuale, digitale ma perché Teatro.

Ora vogliamo salvare i materiali di Giacomo Verde perché sentiamo il dovere di dividerne spirito e sapienza nel presente e per figli e nipoti. Certo nonostante tutto vivono le conoscenze acquisite grazie a lui. Poi in fin dei conti arte e bellezza aiutano.

Anna Monteverdi: Come catalogare i Master VHS di Verde e come distinguerli dai formati Betacam?

Gabriele Coassin: Giacomo Verde, di cui allego una foto scattata nel mio studio di Treviso quando stavamo lavorando all'animazione del personaggio virtuale BIT per la serie *Trash*

Raiders, rappresenta il capovolgimento della consuetudine, non solo sul piano creativo, ma anche tecnico.



Fig. 6. Giacomo Verde con il guanto con cui animava BIT, personaggio virtuale creato con Stefano Roveda/Studio Azzurro.
Foto: Gabriele Coassin.

La logica di produzione video di qualità parte dal GIRATO e MONTATO in un MASTER di formato professionale (in quegli anni, prima *3/4" U-Matic*, poi *Betacam*, nelle loro molteplici varianti europee) per arrivare ad una copia dello stesso formato di alta qualità (detta DUB o SUB-MASTER) da inviare ai festival o alla messa in onda TV. Qualità alta, costi impegnativi, durata nel tempo medio-alta. Per la distribuzione domestica o scolastica si facevano copie in svariati formati amatoriali (*consumer*) tra i quali ha predominato il VHS. Qualità bassa, costi accessibili, durata medio-bassa.

Ora si può constatare dall'archivio di Giacomo che il suo scopo non era raggiungere la perfezione tecnica andando ad indebitarsi (come facevo io per accedere al mercato TV); per trasmettere un certo messaggio o creare un'opera socialmente e artisticamente pregnante poteva benissimo partire dalla produzione di un master di bassa qualità in VHS (in seguito in HI-8)¹¹ ed eventualmente ricorrere alle mie apparecchiature professionali solo

¹¹ Giacomo Verde era solito "firmare" con un disegno, con un tratto grafico, con dei colori, la cassetta VHS Master, per distinguerla dalle innumerevoli copie usate per lavoro. Come già rilevato da Coassin, oltre ai Master VHS, in archivio troviamo anche Master in Betacam perché proprio grazie alla Blow up Verde poté "migliorare" la qualità dei suoi lavori, intervenendo successivamente alla produzione. In alcuni casi abbiamo più redazioni dei

per le copie da distribuire, per aggiungere un titolo o qualche effetto convenzionale e infine per ottenere una copia su supporto professionale. Quindi ci troviamo nel capovolgimento che potrebbe mettere in crisi un archivistica frettoloso, che potrebbe dare per scontata la falsa verità che un VHS è sempre una copia di minor qualità, e un U-matic (solo per fare un esempio) è sempre un MASTER.



Fig. 7. Master VHS di *RUH* per Le Albe di Ravenna. La scritta con pastello arancione e firma sono dell'autore.
Foto: Valentino Albinì. Master VHS: Archivio Giacomo Verde.

Anna Monteverdi: Ti ricordi in particolare qualche creazione fatta insieme?

Gabriele Coassin: Non so quanto sia pertinente, ma da qualche parte ho conservato dei backstage di Giacomo che anima BIT, anche quando gli abbiamo cambiato nome per il mio programma di educazione al riciclaggio dei rifiuti *Trash Raiders*. Inizialmente il backstage "mordi e fuggi" è stato girato a Studio Azzurro, con una telecamerina amatoriale S-VHS, poi la qualità tecnica della produzione milanese non mi andava bene e

Master VHS in quanto, specie agli inizi della carriera, l'attrezzatura era davvero basica e se poteva trovare videocamere migliori, "rifaceva" l'opera con minime variazioni. Così abbiamo diverse versioni con piccoli ma significativi cambiamenti, di *Fine fine millennio* (1984-1987-1988). La datazione è dell'autore.

abbiamo deciso di continuare la produzione a Treviso, girando il nuovo backstage con una Mini_DV già un po' migliore. Tutto questo materiale ovviamente c'è. Ma non inventariato... E quindi dovrei fare uno scavo archeologico tra gli scatoloni....

E vedi che torniamo al solito problema dell'archiviazione/conservazione che esaurisce te, me e ognuno che abbia a cuore queste cose.

Posso solo dire che il personaggio Bit così come il *teleracconto* non stanno in piedi senza una vivace relazione tra tecnologia e capacità di improvvisazione dell'attore, disposto a mettersi in gioco "fuori canovaccio" ad ogni rappresentazione, per adattarsi al pubblico in sala. E quindi ogni rappresentazione ha carattere di unicità, che forse non ha nemmeno senso documentare analiticamente, una volta che si sia salvata un paio di registrazioni multi-camera, in cui sia evidente la situazione. Per questo insisto nella necessità di recuperare da Studio Equatore i master e i girati di tutta la serie *Storie celesti* (e non solo Krishna che vedo in copia bruttina su Youtube), perché lì si può vedere abbastanza bene come lavorava nella sua teatralità mono-uomo. Poi, per i video-fondali e altre performance teatrali interattive, ciò che abbiamo visto dai vari relatori agli incontri della Fondazione Cini ArchiVe on line¹².

Anna Monteverdi: E sui quali opere video del Tam hai lavorato.

Gabriele Coassin: In qual periodo ero molto in giro a seguire varie produzioni e regie mie e di collaboratori, per cui per i lavori più semplici Giacomo lavorava con Remo Vertieri, il più geniale dei miei soci. Quindi ora - a memoria - non ricordo con precisione. Resta solo il fatto che spesso quelle produzioni erano fatte gratis o a rimborso spese, con accordo di co-produzione per cui i master sarebbero sempre stati a mia disposizione, per qualsiasi (ipotetico) sfruttamento futuro, pubblicazione, distribuzione. Una volta prestati i Master, non tutti sono tornati indietro purtroppo.

¹² La Fondazione Cini ha ospitato a novembre 2022 quattro incontri on line sugli archivi di Giacomo Verde.



Fig. 8. La teca contenente i master video di Giacomo Verde alla mostra *Liberare arte da artisti* (CAMEC, La Spezia, 2022-2023). Si vedano i vari formati delle opere tra cui i Master in VHS (quello di *Fine fine millennio* ha i tre colori della SeStessi video disegnati a pastello) e in Betacam: in primo piano, quello per *Macchine sensibili* del Tam Teatromusica.
Foto: Carlo Infante.

Anna Monteverdi: La situazione del tuo laboratorio oggi.

Gabriele Coassin: A parte il mio archivio di documenti cartacei, i supporti audio-foto-cine-video conservati sono quasi tutti leggibili/riproducibili con le attrezzature disponibili nel mio laboratorio, tranne qualche nastro a bobina aperta audio e video di uso esclusivamente professionale di alto livello, di cui non ho attrezzatura funzionante e il restauro è troppo oneroso o impossibile a causa della mancanza di pezzi di ricambio.

Per gli altri formati, ho provveduto al restauro delle macchine “cannibalizzando” apparecchiature simili, fino ad ottenerne almeno due uguali perfettamente funzionanti, a partire da quattro o più non funzionanti; me ne servono due funzionanti, perché sono pur sempre facilmente deperibili e in caso di un flusso di lavoro impegnativo, non posso permettermi di fermarlo in caso di guasto e almeno una delle due deve continuare a lavorare in attesa di ripristino dell'altra.

Per la riproduzione di lastre fotografiche antiche, pellicole piane, negativi e diapositive di vario formato, la mia procedura non è certamente convenzionale, ma i risultati sono decisamente superiori e competitivi: ho fatto un test con un gruppo di stagisti di Ca' Foscari per l'archivio di Fondazione Mazzotti e il risultato è stato lusinghiero.

Lo stato di conservazione dei supporti magnetici del mio archivio è mediamente nella norma di materiale che è stato in ambiente climatizzato solo nel periodo 2010/2020, quando era ospite della Provincia di Treviso nei locali lasciati liberi dall'Archivio di Stato, quindi con un buon rischio di deperimento soprattutto nell'ultimo periodo, ospite in un comune magazzino di logistica, asciutto, ma non climatizzato messo a disposizione da TreLog.

Constato, riguardo ai materiali magnetici che mi arrivano da digitalizzare e/o restaurare, che una decina d'anni fa il 90% dei nastri era direttamente riproducibile, 5% restauro-



Fig. 9. Gabriele Coassin
Foto: Nicola Mattiuzzo (fotofilm)

abile 5% gravemente danneggiato (stima approssimativa) oggi la proporzione è 75% 15% 10% quindi il degrado è velocissimo, esponenziale e irreversibile come ben previsto dalla comunità internazionale che indicava i primi dieci anni di questo secolo come data limite per la trasmigrazione su supporto digitale dei nastri magnetici e DVD.

Varie normative della Biblioteca del Congresso USA e di organismi di certificazione europea dettano le procedure e i formati privilegiati per queste operazioni, ma l'alto costo delle apparecchiature (che io ho acquisito

con anni di sacrifici ed investimenti) rende economicamente impegnativo il salvataggio massivo, dovendo evidentemente selezionare (con quali criteri?) cosa fare e cosa lasciar andare.

Certamente vedo che la maggior parte delle istituzioni, spesso prive di personale preparato, scelgono la strada del costo minore, ricorrendo a laboratori approssimativi, con evidente perdita di qualità (e informazioni) presenti invece negli originali.

Non scendo nel dettaglio delle apparecchiature e procedure, perché altrimenti dovrei scrivere un manuale (che non esiste ancora...).

È evidente il fatto che sono sempre meno i tecnici competenti in materia e spesso sono "solo" tecnici, senza preparazione o sensibilità specifica di tipo archivistico, per cui a volte è difficile sia il dialogo tra i due mondi, sia la valutazione di opportunità procedurale.



L'arte è inutile come una cannuccia annodata



L'arte è inutile come una cannuccia annodata

Fare un nodo a qualcosa è uno dei possibili modi utilizzati per “non dimenticare”. Quando si fa il nodo ad una cannuccia la si rende inutilizzabile (inutile come l'Arte). Ma diventa anche Arte proprio in quanto inutilizzabile per l'uso a cui era destinata, anche se utilizzabile come promemoria

(Giacomo Verde, progetto 150 KNOTS)

La seguente sezione raccoglie articoli, recensioni a mostre, spettacoli e libri, interviste, interventi critici e omaggi d'artista fuori peer-review ma selezionati dal comitato editoriale.

Per ri-definire un'arte di movimento

Riassunto dell'intervento all'HackMeeting 2000

Giacomo Verde

DOI: 10.54103/connessioni/19541

Prima di tutto vorrei ringraziare Roberto Terrosi per le cose che ha detto riguardo alla storia dell'arte. Sono completamente d'accordo con quello che dice riguardo al fatto che la storia dell'arte è una invenzione della borghesia per "esaltare" la creatività dell'uomo modello borghese. Ci terrei a far notare che il concetto di "arte" così come tutti lo conosciamo ci viene insegnato fin da piccoli. Quando un bambino per caso riesce a far un buon disegno subito viene definito artista, mentre invece dimostra semplicemente una buona capacità di coordinamento oculo-manuale. Per ridefinire il ruolo dell'arte e il senso del fare arte bisogna prima di tutto mettere in discussione quello che ci è stato insegnato nelle scuole e nelle accademie perché quello non è l'arte ma solo uno dei modi di concepire l'arte ed esattamente quello più funzionale all'attuale sistema economico post-borghese. Per me bisogna parlare di arti, al plurale e con la a minuscola e non di arte. Poi se si intende fare un'arte che sia veramente alternativa a quella del sistema dominante bisogna annullare la divisione per generi "tecnici" (pittura, scultura, video, teatro ecc. ecc.) e riformulare i generi artistici tra opere che creano relazioni (contesti e strumenti) e opere di sola rappresentazione. Evidentemente le opere che creano relazioni (tra persone, idee, spazi) sono da considerarsi alternative all'arte dominante che infatti si occupa principalmente di creare "rappresentazioni" attraverso feticci-oggetto da vendere nel mercato dell'immaginario collettivo. Così come si cerca di creare esperti di economia e della produzione che dovrebbero essere in grado di fare le scelte economico-politiche "giuste" in rappresentanza della gente si creano gli "artisti" specialisti dell'immaginario collettivo che dovrebbero rappresentare quello che la gente vuole. Ma un'artista del "movimento" non dovrebbe creare opere per l'immaginario collettivo ma elaborare contesti e strumenti per creare assieme all'immaginario collettivo. Infatti per me sono veramente artisti quei

programmatori che realizzano programmi di comunicazione, o con il codice aperto, che poi vengono socializzati diventando strumenti di comunicazione ed elaborazione di un pensiero collettivo. Bisogna imparare a riconoscere come artisti anche persone che normalmente non pensano di esserlo solo perché non sanno disegnare bene, mentre invece sono bravissimi a creare relazioni, spazi e eventi di comunicazione orizzontale quotidianamente. Comunque se uno si sente realizzato e felice nel dipingere è giusto che lo faccia ma è importante che si renda conto anche del contesto economico e politico in cui si trova a dipingere e a vendere i suoi quadri. Un creativo che non si preoccupa delle conseguenze economiche e politiche del suo agire è semplicemente organico al sistema dominante post-capitalista. Un creativo del movimento (tenendo conto che tutti siamo creativi) cerca sempre di capire in che contesto politico ed economico si trova ad agire, e cerca di fare opere e azioni che siano alternative al sistema dominante. Per concludere vorrei segnalare un'altra differenza possibile tra un agire artistico "alternativo" ed uno "dominante" e riguarda il mito dell'espressione personale. L'artista tradizionale si preoccupa principalmente di esprimere se stesso, pensando che questo sia un gesto di libertà, ma è solo arroganza e presunzione. Il creativo del movimento sa che ogni sua espressione è comunque frutto di una elaborazione collettiva più o meno esplicita e quindi non si preoccupa tanto di esprimere se stesso quanto piuttosto di essere parte di un'espressione collettiva. In realtà il nome di ogni artista (la sua firma) è sempre stato un nome collettivo, l'espressione di un pensiero condiviso, e non quello di un individuo isolato dal mondo.

per ora è tutto
Giacomo Verde
giugno 2000

La Televisione è di/per chi la fa

Giacomo Verde

Trascrizione dell'intervento al seminario "La TV per i bambini tra edutainment e educational. Nuovi linguaggi per nuove generazioni".

Roma 25-26 giugno 1997. Auditorium RAI di Viale Mazzini.

DOI: 10.54103/connessioni/19542

Vorrei ringraziare Antonio e Felice di avermi messo da ultimo, così farò pochi danni. Francamente parlo fra amici, quindi dirò più o meno cose che già sapete, le ridico così vengono registrate.

Devo dire una prima cosa: arrivando qua al convegno, mi ero illuso che ci fossero delle speranze - posso partire in maniera cattiva? - delle speranze sulla possibilità di fare qualcosa per i bambini all'interno di una struttura come la RAI. Alla fine di questo convegno invece ho delle speranze molto affievolite, vedo molto difficile riuscire a fare qualcosa. Il sottotitolo del mio intervento è "La Televisione è di chi la fa", e questi due giorni di seminario mi hanno convinto più che mai che veramente la televisione è di chi la fa: la televisione la fanno gli adulti, non c'è ombra di dubbio, perché il fare televisione investe economie, poteri e competenze politiche controllate dagli adulti, quindi ai bambini non resta che subirne semplicemente le conseguenze, sulle quali non possono influire perché non votano. Molto semplice. Il giorno in cui i bambini voteranno forse si organizzerà qualcosa di veramente serio per ascoltare quali sono le loro esigenze.

A questo punto, per quello che ho sentito finora, mi sembra che di attenzione nell'ascoltare ciò che i bambini hanno da dire per farci capire cosa vivono sulla propria pelle non cene sia molta.

C'è un'altra questione importante: io, nel corso della mia attività di videoartista indipendente e outsider, mi sono accorto di due cose:

La prima è che la televisione non esiste.

Questa è una frase che dico spesso, e sono costretto a dire che la televisione non esiste, perché purtroppo si dà troppa importanza nella nostra società, nella nostra cultura, alla televisione e alle immagini televisive. Si dà un tipo di importanza che è pericolosissima,

ovvero si tende a confondere l'immagine della cosa con la cosa, si pensa semplicemente che trasmettere, far vedere, rappresentare una cosa sia far vedere quella cosa, mentre invece non è così. Non so se ricordate il famoso dipinto di Magritte "Questa non è una pipa", dove si vedeva chiaramente che il disegno di una pipa non è la pipa ma è il disegno della pipa. E allora saper riconoscere la differenza tra l'immagine e la cosa è una cosa fondamentale di questi tempi (scusate il bisticcio sulla parola cosa). Purtroppo invece su questo fraintendimento si basa tutto il sistema della comunicazione, sul fatto che la cosa viene confusa con l'immagine della cosa, e ci si gioca su questa confusione fino a costruire imperi di potere, imperi economici non indifferenti. È molto difficile per me riuscire a fare qualche discorso se non si comincia a mettere in discussione questo primo fatto. La cosa paradossale è che, per esempio, i bambini sanno molto bene che la cosa non è l'immagine della cosa. I bambini sono un problema per gli adulti. È un po', perdonatemi la battuta, come la marijuana. La marijuana è un problema per chi non la fuma (ne ha il terrore) chi la fuma sa benissimo che non è un problema. E i bambini sono lo stesso problema, è lo stesso punto, sono un problema per gli adulti perché mettono continuamente in crisi la visione del mondo organizzato dagli adulti. Rispetto anche al rapporto tra immagine e realtà, i bambini lo conoscono abbastanza bene, hanno veramente gli strumenti di partenza per rendersi conto che la televisione non è la realtà, e sanno giocarci sullo scarto tra televisione e realtà. Faccio un esempio. Io tra le varie attività faccio anche un personaggio virtuale, animo in tempo reale un personaggio virtuale con un Cyberglove. Cosa succede? Il personaggio appare in video e parla con le persone che stanno di fronte allo schermo, gli adulti pensano inizialmente di parlare con un computer, poi più avanti, man mano che il discorso va avanti si accorgono che non è un computer che parla ma che c'è una persona che usa l'immagine del computer per parlare con loro. Gli adulti quando si accorgono di questo si "smarrano", dicono "Ah, che schifo! Pensavo di parlare con un computer invece parlo con una persona". Per i bambini invece, quando si accorgono di questo, non è una delusione (anche se c'è un attimo di delusione comunque non è preoccupante) imparano subito come rapportarsi a questa situazione, pensano "Benissimo, c'è una persona dietro, ok! è un'occasione in più". Cominciano a parlare con il personaggio e se sentono qualcosa che non gli piace vengono dove sono io, perché mi metto sempre in una

posizione raggiungibilissima dallo spettatore, e mi dicono “Oh, la vogliamo smettere. Questo personaggio mi deve rispondere così, così e così. Lo facciamo?”. Tornano davanti e ricominciano a giocare, a giocare molto seriamente, con la coscienza dello scarto tra l’immagine e la “realtà che ci sta dietro”. Ecco questo è un aspetto del problema: non riuscire, come adulti, a capire la possibilità e la valenza del giocare lo scarto tra immagine e realtà, prendiamo tutto molto seriamente, dimenticandoci delle possibilità offerte dal giocare.

Un’altra cosa, è il “discorso” che fa confondere le immagini con l’esperienza; quando dico che la Tv non esiste lo dico per rompere uno stereotipo percettivo che ci ha abituati a credere che la televisione debba rappresentare la realtà, mentre invece “non esiste”, perché le immagini di per sé non sono mai la realtà, ma sono appunto la rappresentazione della realtà e soprattutto sono “funzioni psichiche” che vengono attivate attraverso la visione e la percezione delle immagini.

Per esempio c’è questo terrore delle immagini violente nei confronti dei bambini, si dice che la Tv non deve essere violenta; questo è un bluff terribile, è una cosa stupida, il problema della violenza non è nella televisione, il problema della violenza è fuori. I bambini anzi, molti bambini, i più svegli, i più attenti, ai quali è stata data la possibilità di verificare lo scarto tra immagine e realtà, amano moltissimo i film di violenza, i film di orrore, dove si vedono squartamenti “splatter” e così via. Perché per riuscire a vedere quelle immagini, a godere di quelle immagini, bisogna avere una alta competenza linguistica. Agli adulti abituati a confondere realtà e immagine fa schifo vedere film dell’orrore. Vedere uno squartamento in televisione è una bellissima possibilità, perché io posso provare questo tipo di emozione (attivare questa funzione psichica) senza farmi niente, è un’emozione bellissima, perché “sperimento” qualche cosa di pericoloso senza farmi niente.

Per esempio io ho fatto un video con dei ragazzini delle medie, e ad un certo punto lavorando a questo progetto è venuto fuori che volevano girare un video dove loro si trasformavano in zombie e assaltavano la scuola, la saccheggiavano, processavano per finta gli insegnanti, li torturavano, dopo di che li uccidevano e poi distruggevano la scuola e tutto quanto. Immaginate cose terribili, c’erano delle insegnanti che erano terrorizzate, c’era un’insegnante di Educazione Artistica che mentre un ragazzo di origine araba stava descrivendo le più incredibili torture da fare all’insegnante di Italiano, lei mi è venuta

vicino e mi ha detto che doveva uscire, non resisteva. Però questa cosa i ragazzi la scrivevano e la giocavano, in un certo senso, conoscendo questa possibilità del mezzo, di mettere in scena questo orrore, è stato l'adulto, l'insegnante che ha avuto terrore di questa possibilità di mettere in scena l'orrore; i ragazzi avevano il diritto di metterlo in scena e di mostrarlo, perché capivano abbastanza bene che l'immagine non è la realtà. (O piuttosto sentivano che l'immagine gli permetteva di esprimere una realtà indicibile). Poi la cosa paradossale è stata questa, per farvi capire quanto il problema della violenza sia male interpretato. Ho chiesto ai ragazzi di interpretare il ruolo dell'insegnante. C'era una bambina molto timida che ha detto: «Posso provare io a fare l'insegnante?» E io le ho detto "vieni, e fatti vedere come fa l'insegnante." Lei si è alzata e ha incominciato a gridare: «É ora di finirla, basta!!! state zitti!!!» battendo in maniera violentissima il registro sulla cattedra. Era terribilmente violenta. Questa è la loro immagine degli insegnanti. Quindi qual è il problema della violenza? Visto dov'è la violenza?

La seconda riflessione che volevo fare è proprio sul fatto che "la televisione è di chi la fa". Come sempre succede solo se tu "fai" qualche cosa la comprendi fino in fondo, ma noi viviamo in un sistema dove si confonde informazione con educazione: si pensa che dare informazioni attraverso la televisione sia fare educazione, ma è sbagliatissimo perché dare informazioni non significa fare educazione. (E questo collega il discorso della televisione che "non esiste" a quello che "la televisione è di chi la fa"). L'educazione è una cosa molto più complessa, è una cosa che coinvolge tutti quanti i sensi, coinvolge la tridimensionalità dell'esistere, tutto quanto il campo esperienziale, non solo nei bambini ma in tutti quanti noi. Solo se si tiene conto di tutti gli elementi necessari a realizzare una "esperienza" si può fare veramente educazione. Quando si mostrano delle immagini non si fa educazione, e spesso nemmeno informazione, ma si danno favole, storie fantastiche e immaginarie, anche nei tg. I tg sono il più alto momento di fiction che c'è nella televisione, non è vero che è realtà, non può essere la realtà. Tanto è vero che il tg è costruito in modo da avere sempre un lieto fine, finisce sempre con la cultura e le informazioni sullo spettacolo: deve finire bene il tg, come le fiabe. A me viene da ridere quando si parla del tg per i bambini, quando si parla di regole che garantiscano la "pulizia" nel tg per i bambini, e anche quando si parla di regole e capacità professionali dei giornalisti. Stamattina c'è stata

una signora del CENSIS che ha parlato di una ricerca che riportava il seguente dato: il 75% dei giovani leggono le notizie o usano le notizie come fonte di divertimento e non come fonte di informazione. Così, mi viene da pensare, i giornalisti che hanno provocato il 75% di divertimento nei giovani, nel tentativo di informarli sulla realtà, adesso vengono chiamati a fare il tg anche per i bambini, quindi per farli divertire, per dare questo tipo di indicazione definitiva anche ai ragazzini: in modo che si rendano conto, fin da piccoli, che il telegiornale è una cosa veramente divertente. Chissà se i giornalisti sene rendono conto? Io penso veramente che tutta l'informazione possa essere fatta onestamente, ed i tg specialmente, soltanto se si parte dalla coscienza di questo concetto di base: deve essere divertente; perché la tv è costruzione di immaginario e non informazione sulla realtà. Non so se capite la differenza tra costruzione dell'immaginario e informazione sulla realtà. Tutta la televisione è costruzione dell'immaginario, non è mai informazione sulla realtà, perché non si può raccontare quello che accade ma solo l'immagine di quello che è accaduto, mi sembra quasi banale, veramente.

Un'altra esperienza che ho fatto è stata la Minimal TV, con il gruppo "Quinta Parete" di Empoli, dove ho capito veramente che la televisione è di chi la fa. La Minimal Tv è una sciocchezza, veramente una sciocchezza. Una delle caratteristiche di questa esperienza è l'uso di bassa tecnologia, tecnologia povera, a disposizione di tutti: perché appunto mettendo mano ai Vhs, ai videoregistratori e alle cose che tutti quanti hanno in casa, si può iniziare a capire come funziona questo "mostro televisione", a capire che poi non è così mostruoso ma è fatto da persone, è fatto da voi. Sono persone che fanno la tv insomma: dov'è questo mostro? siamo tutti qua... Mentre invece in generale la gente che guarda la televisione, e questo è un po' colpa di chi fa la televisione, vive tutto il sistema televisivo come qualcosa di mostruoso, di gigantesco, di inavvicinabile, per cui o spegni la televisione o l'accetti per quello che è: altrimenti che gli fai? Come puoi intervenire? Per arrivare qui ci vuole il pass., per esempio; un esempio stupido? (Non è un caso, ma forse esagero, che qua nello stesso palazzo della RAI c'è un ufficio di polizia, non so se vi rendete conto.)

Adesso mi viene in mente che è veramente dura fare qualcosa per i bambini con la tv: ci sono di mezzo tantissime cose, c'è una percezione del mondo e della comunicazione che va di per se contro quelle che sono le esigenze cognitive dei bambini: loro vogliono

crescere, vogliono conoscere il mondo, vogliono conoscerlo attraverso tutti quanti i sensi, vogliono fare, mentre invece ci troviamo in un “mondo adulto” dove l’educazione, la comunicazione e così via si basa sull’annullamento dei sensi, sulla separazione fra mente e corpo, dove c’è una mente poliziesca che deve gestire e controllare un corpo che è considerato almeno imbarazzante. Tutto il sistema della comunicazione si basa su questo dato di fatto, sull’accettazione di questo dato di fatto. E se non si mette in discussione questo “dato di fatto” ...

Allora dicevo: la Minimal Tv è fatta di bassa tecnologia, Vhs e così via, collegata da un piccolo studio, con una scrivania, una telecamera, un piccolo mixer, un piccolo computer, a dei televisori messi in strada.

Abbiamo fatto questa esperienza in tre paesi, anche durante una sagra. La cosa interessante è che dopo un po' la gente che vedeva le trasmissioni in strada (con il palinsesto fatto da un solo conduttore, un inviato speciale e da sciocchezze varie che però non erano solo la parodia della televisione ufficiale) ha cominciato a prendere in mano la tv senza scimmiettare quelli che sono i generi televisivi.

Di solito quando un “videoamatore” prende una telecamera cerca di scimmiettare la televisione, fa il verso alla pubblicità, fa il telegiornale, fa l’avanspettacolo. Nel momento invece in cui gli si dà alla gente un tipo di input diverso, vengono fuori delle modalità comunicative, di messa in gioco della propria immagine e dell’immagine sociale del paese, che paradossalmente quasi contraddicono quelle che sembrano essere logiche assodate della comunicazione televisiva. Allora mi viene da pensare: chi l’ha detto che la televisione che vediamo in giro deve essere fatta così? Se basta dare un piccolo input, un piccolo scarto percettivo e la gente (gli anziani, i bambini) inizia a “giocare e percepire” la televisione sapendo che è un gioco da prendere seriamente? Cioè tornano a rivalutare quella che è una sapienza dei bambini, che è appunto quella di giocare molto seriamente?

Quindi se si volesse fare veramente qualche cosa per i bambini, la prima cosa da fare è immaginare un’altra televisione, per poi cambiarla mentre la si fa, essere disponibili a mettersi in gioco, immaginare delle modalità produttive che siano completamente altre dalle modalità produttive della televisione come è fatta adesso.

Non c'è altro da fare, bisognerebbe capire come, per esempio, entrare in contatto con situazioni di base, non solo le scuole, ma anche la piazza, la strada, dove mandare non delle troupe televisive, ma delle persone con la telecamera, che sappiano parlare, che sappiano giocare con i bambini e che sappiano ascoltare e riuscire anche ad autocriticarsi per quello che stanno facendo. Bisognerebbe riuscire a immaginare qualcosa del genere, che parta dalla strada, che torni nelle case e che abbia delle modalità di produzione e di creazione delle immagini che non sono quelle che purtroppo vediamo (per la fortuna di molti pochi adulti) adesso.

Ho detto quasi nulla.

Ciao.

Lavorando con Giac: ricordi di Irene Tedeschi dallo stage di *S'era tutti sovversivi* con Giacomo Verde

Irene Tedeschi

DOI: 10.54103/conessioni/19543

2 maggio 2022

L'esperienza fatta con Giacomo Verde alla fine del mio percorso di studi universitari è stata come un rito di passaggio. Ho tanti ricordi e tra questi faccio fatica a scegliere, a mettere ordine. Mi viene così in mente che anche allora c'era tanto materiale da mettere in fila. Eravamo partiti dalle interviste. Giacomo aveva chiesto a noi studentesse di trascriverle tutte. Ognuna ne aveva prese in carico una decina e alla fine il girato lo avevamo così interiorizzato che per costruire il racconto ci sedevamo attorno ad un tavolo e ognuna di noi parlava la voce e le parole dei "propri personaggi", che in quel momento avevano come una doppia vita: una sul nastro digitale e una dentro di noi. Imbastendo, cucendo, rammendando il girato "umano" è nata la voce della prima persona plurale con cui si confronta lo spettatore sin dall'inizio del film, incontrando quella babele di volti e di voci che si sovrappongono, si incastrano, si insinuano l'una nell'altra. Poi approdano a Valeria Della Mea che sembra trovare il bandolo della matassa¹. È proprio la messa a fuoco di quel NOI sovversivo che permette al racconto di iniziare. Un NOI complesso, multiforme, contraddittorio come la forma che prende il video: fluido, stratificato, sporco, incandescente. Giacomo credo che abbia in qualche modo cercato di mantenere alto il livello del conflitto, nella struttura e nell'estetica del racconto. *S'era tutti sovversivi* è un video che non spiega, non concilia, non rassicura. Credo che Giacomo ritenesse di primaria importanza non perdere il dato tumultuoso delle storie, pur dovendo confrontarsi con il montaggio lineare: "Qui ci mettiamo una barra nera sulla faccia, qui viriamo tutto al rosso, giallo, verde, fucsia; qui sovrapponiamo 2 o 3 strati di video; qui c'è lui che dice così? Bene, subito dopo ci mettiamo quell'altro che dice il contrario". Si divertiva a divergere. Non montava, mescolava i suoni, le parole, le immagini come uno stregone digitale. Io lo osservavo un po' come si osserva un fenomeno naturale: prima di provare a capire mi lasciavo attraversare dallo stupore.

¹ V. Della Mea nel video, pronuncia la frase: "S'era tutti sovversivi", che dà il titolo all'opera.

Lavorando con Giac: ricordi di Sara Cattani dallo stage di *S'era tutti sovversivi* con Giacomo Verde

Sara Cattani

DOI: 10.54103/connessioni/19544

19 maggio 2022

Sono passati dieci giorni da quando Sandra (Lischi) mi ha chiesto se avessi piacere di scrivere un ricordo della mia partecipazione allo *stage* per la creazione del video *S'era tutti sovversivi*, ed eccomi qui, ancora incapace di trovare le parole "giuste". "Giuste" perché vorrei riuscire a raccontare, in maniera sintetica e chiara, quello che ha significato l'incontro con Giacomo Verde e Franco Serantini e so già che non ci riuscirò. Allora ho pensato di farmi coraggio e di andare avanti, di far fluire i pensieri senza ragionarci troppo.

All'inizio avevo una paura tremenda di aver dimenticato. Sono passati vent'anni. La vita va avanti, emergono altre priorità e impegni che spesso, inavvertitamente, ci costringono a mettere da parte alcuni aspetti di noi, anche se vi siamo molto affezionati. Però, quando ho riguardato *S'era tutti sovversivi*, mi sono accorta che mi ricordavo tutto. E non solo le parole, i volti, la colonna sonora del video che mi scorreva davanti, ma anche tutto quello che avevano dietro o, meglio, tutto quello che le immagini avevano "dentro" e significavano, prima di tutto, per me.

Mi hanno fatto ricordare quando ho conosciuto Giacomo alla Biblioteca Franco Serantini di Pisa e, seduti intorno ad un tavolo con le altre studentesse che partecipavano allo *stage*, ci diceva "facciamo *brainstorming*". E non era un modo di dire, così tanto per farci sentire partecipi, lui stava veramente lì a guardarci e ad aspettare che parlassimo di noi, dell'idea che ci eravamo fatti di Franco Serantini e della sua vicenda, di come avevamo immaginato il video. Così è nato e cresciuto *S'era tutti sovversivi*: dalle parole e dai pensieri di tutti quelli che, a vari livelli, sono stati coinvolti, prima e dopo, da quell'esperienza. Senza censurare, limare o mettere d'accordo. Senza forzare le testimonianze delle persone intervistate, ma lasciandole libere di ricordare e di raccontarsi. E proprio nel rispetto dell'espressività altrui, mi ricordo anche i momenti in cui Giacomo riteneva opportuno spengere la

videocamera. Quando, per i ricordi che si accavallavano o diventavano troppo potenti, c'era bisogno di riposarsi, di riprendere fiato per poi, magari, andare avanti. Il rispetto per chi aveva deciso di renderci parte delle sue idee, dei suoi ricordi e delle proprie emozioni è una delle lezioni più belle e importanti che ho avuto da Giacomo.

Mi ricordo di quando ci incontravamo a Lucca per il montaggio e, con i fogli della sbobinatura delle interviste, rigorosamente scritti a mano, lavoravamo alla produzione del video. Giacomo ci chiedeva una frase, una parola o anche solo un'espressione di un volto da inserire in un preciso momento della narrazione. Si trattava di un vero e proprio dialogo fra il regista e i protagonisti di una storia che parlavano attraverso le parole che avevamo trascritto, che, ormai, conoscevamo a memoria e di cui parlavamo come se fossero nostri vecchi amici. E, piano piano, da quel lavoro di raccolta di testimonianze, di foto e di musiche nasceva *S'era tutti sovversivi*.

E, infine, mi ricordo la prima volta che abbiamo visto il video. Mentre guardavo le immagini scorrermi davanti ero stupita di quello che era capitato. Era come se tutto quel materiale che avevo visto girare, che avevo selezionato e manipolato insieme agli altri avesse acquisito un'aura spirituale e fosse salito ad un livello superiore. Giacomo aveva concluso la sua opera ed io ero felice e fiera di averne, in qualche modo, preso parte.

Beyond Borders: **oltre i confini del teatro pre-pandemico**

Vincenzo Sansone

DOI: 10.54103/connessioni/19540

La pandemia provocata dal COVID-19 ha messo in crisi l'intera società costringendo alla chiusura temporanea, che in molti casi è diventata definitiva, di molte attività commerciali e culturali. Tra queste le arti performative che dipendono proprio dall'incontro in persona sia per la creazione e sia, soprattutto, per la loro fruizione. Le attività di spettacolo, in Italia, sono rimaste chiuse quasi in maniera continuativa da marzo 2020 fino ad aprile 2021 (con apertura nei mesi estivi ma con presenza contingentata di spettatori e varie norme votate alla possibile prevenzione della diffusione del contagio). Non è andata meglio nel resto del mondo: stagioni sospese, riprogrammate o addirittura rinviate, sempre con molti dubbi, all'anno successivo.

Diversi gli interventi, spesso non molto interessanti e innovativi, del mondo dello spettacolo dal vivo per cercare di portare avanti il proprio lavoro. Tra queste, sicuramente la più semplice e la più diffusa è stata la presenza di stagioni teatrali "on-line" programmate caricando sulle piattaforme di fruizione video le registrazioni di spettacoli delle passate stagioni, rendendole fruibili senza una data di scadenza o, per provare a emulare un "hic et nunc" teatrale, trasmettendole in uno specifico orario e fruibili solo a quell'ora e per la durata specifica del contributo, una sorta di tentativo di portare lo spettatore in un teatro "virtuale". Nulla di nuovo, dunque, soltanto un servizio di video on-demand o in streaming.

Accanto a queste pratiche emergenziali ma di sicuro non innovative, diverse esperienze teatrali, nate in epoca pandemica, hanno cercato di ovviare in maniera creativa e propositiva, gli ostacoli dettati dalle chiusure delle attività, in primis la possibilità di produrre e di fruire spettacoli.

Tra queste esperienze, per il versante “sperimentali modalità di produzione”, si colloca *Beyond Borders*, progetto di creazione e sperimentazione artistica ideato dalla compagnia Instabili Vaganti, in collaborazione con L’arboreto – Teatro Dimora, La Mama Umbria e ATER Fondazione e con diversi partner esteri con l’obiettivo di oltrepassare i confini strettamente locali, imposti anche dalle condizioni pandemiche e allargare il concetto di produzione e creazione artistica a livello globale attraverso un sapiente uso di modalità di creazione che connettono attività in presenza e modalità a distanza che, nel bene o nel male, la pandemia ci ha permesso di tirar fuori e di sfruttare in tanti casi in maniera positiva.

Così la compagnia riassume il concept e i propositi del progetto:

Non potendo muoverci fisicamente e non potendo raggiungere il nostro pubblico, abbiamo deciso di esprimere i nostri pensieri attraverso appunti visivi. Abbiamo continuato ad alimentare il confronto interculturale coinvolgendo nel processo di creazione alcuni artisti internazionali per intraprendere, insieme, un nuovo interessante viaggio alla ricerca della POLIS ideale. Abbiamo cercato un modo per “superare i confini”, non solo geografici ma anche stilistici, di genere, di pensiero includendo ogni fase del processo creativo e di fruizione dell’opera nella sua stessa definizione, collezionando quei brevi istanti che abbiamo potuto assaporare con maggiore intensità in isolamento o in situazioni di restrizione. In questo modo abbiamo cercato di trovare alcune risposte alle infinite domande che hanno abitato i nostri pensieri, o quanto meno abbiamo continuato a porci ulteriori domande.

Da queste basi, inizia un profondo dialogo a distanza durante i mesi di chiusura del 2020 tra artisti internazionali con l’obiettivo di non bloccare in maniera definitiva i processi creativi e produttivi ma piuttosto di pensare a un progetto che nascesse proprio da queste basi, dai confini fisici imposti dalla pandemia ma abbattuti dai confini creativi che proprio nelle peggiori situazioni di pressione e di ostacolo possono produrre effetti benefici, trasformando i problemi e le avversità in opportunità.

La prima restituzione del lavoro svolto avviene nel settembre 2020 presso l’Oratorio San Filippo Neri di Bologna con l’episodio intitolato proprio *Lockdown Memory – fase 1*. Si tratta di una delle prime aperture fisiche dopo la fase più dura della pandemia che assume un senso tutto diverso nonostante sul palcoscenico ci sia la presenza del video con le testimonianze provenienti dal lockdown. La diversità si rintraccia in quel rapporto che si instaura tra l’immagine e il movimento sul palcoscenico, una ritrovata consapevolezza del

corpo che però si ritrova trasformato da mesi di stasi e che quindi si relaziona all'immagine con nuova consapevolezza.

Lockdown Memory diventa performance a tutti gli effetti spostandosi fisicamente in altri paesi come il Cile e gli Stati Uniti. "Ha ancora senso il teatro oggi?". Con questa domanda inizia il viaggio nella memoria di noi tutti, in quei mesi chiusi dentro le quattro mura senza poter far nulla se non attraverso una connessione on-line. E il teatro ha proprio un senso perché il teatro è come la vita, fatto di incontri e scambi. E se quegli incontri e scambi sono la parte che più ci è stata sottratta in pandemia, perché non dovrebbe avere senso il teatro che alla sua riapertura mette in evidenza quanto la condivisione di qualcosa nello stesso spazio e nello stesso tempo siano alla base della nostra esistenza? Quest'incontro tra attori e spettatori di grotowskiana memoria è la ragione da cui deve ripartire il teatro, da cui "parte", dopo un avvio on-line, *Beyond Borders*, radunando gli spettatori che diventano i testimoni della memoria del lockdown, i testimoni di una ripartenza basata sull'incontro fisico ma che non demonizza ma valorizza tutte le esperienze virtuali fatte a distanza grazie al teatro e che non possono più essere ignorate ma trasformate in nuove componenti dello spettacolo dal vivo. Dice Nicola Pianzola: "Il teatro per noi ha senso solo se è in grado di connettere persone da ogni parte del mondo e creare una comunità globale". E aggiunge Anna Dora Dorno: "Il teatro per noi ha senso solo se ci consente di superare i confini". E il progetto e la sua prima restituzione dimostrano che questa connessione può avvenire anche, ma non solo, sfruttando le nuove tecnologie di connessione a distanza, che riscrivono il concetto di liveness teatrale e che finalmente, proprio a causa del covid, gli operatori teatrali non possono più ignorare. Sul palcoscenico gli Instabili Vaganti e in video artisti di tutto il mondo: Corea Del Sud, Brasile, USA, India, Colombia, Messico, Iran, Pakistan, Colombia.

Diverse le tappe che hanno contraddistinto il progetto *Beyond Borders* nel biennio 2021-2022 che non solo hanno permesso la creazione di performance dal vivo ma anche di produzioni nate appositamente per il linguaggio del video sempre seguendo la ragione che sta alla base del progetto: un lavoro che sfrutta contemporaneamente e in maniera armoniosa attività in presenza e incontri on-line. Dentro questo crogiuolo di esperienze si sviluppa anche la web-serie *VIDEODANTE*, un'operazione che nasce dai rapporti di

collaborazione a distanza tra Instabili Vaganti e vari artisti internazionali per esplorare le connessioni tra l'opera dantesca e le rispettive culture degli artisti stranieri coinvolti, declinandosi, dunque, secondo relazioni geografiche attraverso l'esperienza di VIDEODANTE #Indonesia (2021), VIDEODANTE #India (2021), VIDEODANTE #Cile (2022).

Dopo aver toccato varie tappe internazionali (Cile, Senegal, Tunisia, Stati Uniti), le ultime fasi del progetto *Beyond Borders* si sono svolte in Italia e per la precisione a Mondaino (RN), Scansano (GR) e Bologna, per diffondere sul territorio ciò che è stato fatto all'estero e con l'obiettivo di coinvolgere altri artisti e studiosi dentro il progetto stesso.

Nella tappa di Mondaino, svoltasi dal 23 al 29 luglio 2022 è stato realizzato un lavoro di co-creazione che ha coinvolto sei artisti che hanno preso parte alle tappe internazionali e che si è concretizzato nella prima restituzione della performance *In viaggio verso Eutopia*, restituzione che si è confrontata con diversi tutor (Anna Maria Monteverdi, Simona Frigerio, Francesca Giuliani), sguardi esterni, diversi da quelli dei creatori, che hanno fornito spunti e suggestioni sul lavoro stesso.

Il lavoro finale è stato presentato l'8 agosto 2022 in prima nazionale nell'ambito del festival Teatro nel bicchiere, con la regia di Anna Dora Dorno, la drammaturgia di Nicola Pianzola e Jordi Pérez i Soldevila (Spagna), le musiche di Riccardo Nanni e in scena Nicola Pianzola, Cecilia Seaward (USA), Yuki Kawahisa (Giappone), Samba Thiame, Abdoulaye Ndiaye (Senegal), Efi Kitsanta (Grecia). Eutopia è proprio il figlio diretto di quel concept di *Beyond Borders* nato in lockdown. Eutopia diventa per gli artisti che lo abitano un luogo ideale e reale in cui dar vita a una nuova idea di teatro che permette la collaborazione di artisti provenienti da tutto il mondo non solo per la realizzazione di esperienze artistiche ma soprattutto per rendere lo spazio del teatro, spazio del pensiero e delle idee sia locali, sia globali, spazio del pensiero non solo per chi crea ma anche per le istituzioni culturali che producono e per gli spettatori che diventano parte attiva non attraverso una loro azione ma attraverso il loro pensiero. Eutopia rappresenta l'altra faccia di *Lockdown Memory*, quella in cui i volti visti in immagine, forti comunque delle esperienze vissute, raggiungono gli spettatori come presenza concreta, un chiaro segnale di una ripartenza che non vuole essere uguale al teatro del 2019, al teatro pre-pandemico, una ripartenza che

vuole far proprie le istanze della pandemia e le difficoltà del teatro e che cerca di proporre visioni alternative da cui far ripartire lo spettacolo dal vivo.

Biografia dell'autore

Vincenzo Sansone è attualmente professore di prima fascia di Storia dello Spettacolo presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo e professore a contratto presso l'Accademia di Belle Arti di Brera e l'Università degli Studi di Milano. Laurea magistrale in Teorie e tecniche dello spettacolo digitale (Sapienza Università di Roma), è dottore di ricerca in Studi Culturali Europei/Europäische Kulturstudien (Università di Palermo). È stato ricercatore in visita presso l'Università Pompeu Fabra di Barcellona e l'Università Politecnica di Valencia. È anche attore, scenografo digitale, visual designer, visual artist. Il focus delle sue ricerche concerne le seguenti aree: arti performative, nuovi media, animazione, tecnologie AR, software culture, cultura visuale, intelligenza artificiale. Nel 2021 è stata pubblicata la sua prima monografia *Scenografia Digitale e Interattività. Il video projection mapping nuova macchina teatrale della visione* (Aracne Editrice).